Die holländische Malerei im neunzehnten Jahrhundert

Gerarda Hermina Marius

G·H·MARIUS/

Die HOLLÄNDISCHE MALEREI *im neunzehnten Jahrhundert*

mit 138 Abbildungen im Text

S·FISCHER/VERLAG/
Berlin
1906

DIE HOLLÄNDISCHE MALEREI
IM NEUNZEHNTEN JAHRHUNDERT

J. ISRAËLS.

SELBSTPORTRAIT.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

S. FISCHER, VERLAG

[illegible]

J. ISRAËLS.

SELBSTPORTRAIT.

DIE HOLLÄNDISCHE MALEREI

IM NEUNZEHNTEN JAHRHUNDERT

VON

G. H. MARIUS

DEUTSCH VON H. KOSSMANN-KLIVER

— BERLIN —
IN COMMISSION BEI
S. FISCHER, VERLAG
1906

VORWORT.

Das vorliegende Buch hat bei seinem Erscheinen im Jahre 1903 in Niederland berechtigtes Aufsehen erregt. Hier war auf Grund umfassender Studien, schriftlicher und reichlicher mündlichen Quellen mit hervorragender eigner künstlerischen Anlage und Beobachtungsgabe zum ersten Male der Versuch gemacht, die Strömungen der niederländischen Malerei im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts in Gruppen zusammenzufassen und die Künstlerindividuen dieser Zeit geschichtlich einzuordnen.

Die ältere Periode des neunzehnten Jahrhunderts, seinerzeit der Stolz der Zeitgenossen, ist durch den Glanz der späteren derart in den Hintergrund getreten, und selbst in Niederland so durchaus verachtet und vergessen, dass ihre Darstellung in geschichtlichem Rahmen die erste Wiedererweckung, und die Arbeit Neubruch ist. Die neuere Periode ist freilich im Einzelnen auch in Deutschland berühmt und bekannt genug; und es ist dem Publikum auch vielfach Gelegenheit gegeben worden die historische Bedeutung derselben verstehen zu lernen — aber eine zusammenfassende Behandlung aller Gruppen ist doch in diesem Werke zum ersten Male gewagt.

Dass die Verfasserin für jene erste Zeit fast ausschliesslich die heimatliche Blütezeit des siebzehnten

Jahrhunderts als Massstab genommen hat, und dass sie bei der späteren die Haager Schule der achtziger Jahre als den Brennpunkt darstellt, zu dem sie alle Kunstäusserungen, die sie bespricht, ins Verhältnis setzt, giebt ihrem Buche eine nationale, ja persönliche Färbung, die ohne Zweifel, zumal im Ausland, zu fruchtbaren Diskussionen Anlass geben, und so zu dem Endziele, zu welchem hier der erste Schritt getan ist, hinfördern wird.

Die Übersetzung ist im Einverständnis mit der Verfasserin gemacht und enthält die zahlreichen Verbesserungen und Ergänzungen, welche dieselbe zu diesem Zwecke zur Verfügung stellte. An mehreren Stellen, wo jener erste Entwurf sich gar zu weit erging, ist durch Zusammenziehung versucht worden die Deutlichkeit zu steigern, ohne von dem Sinn etwas zu opfern. Im Übrigen ist aber nicht erstrebt worden dem Buche sein nationales und persönliches Gepräge durch Rücksicht auf deutsche Gesichtspunkte zu rauben.

INHALT.

KAPITEL I

EINLEITUNG

Aus dem grossen siebzehnten Jahrhundert Niederlands ragten drei Maler in das folgende Jahrhundert hinein, von denen zwei in Auffassung, Farbe und Vortrag entschieden einen neuen Zeitgeist ankündigten. Der grösste unter ihnen, Jakob de Wit, der Rubens seiner Zeit genannt, der einen Teil der Malereien im Oranjesaal des „Huis ten Bosch" ausführte, und auch als Historienmaler einen Namen hatte, ist weltberühmt durch seine gemalten Bas-Reliefs, die „Witjes", die nicht nur durch die Kunst in der Nachahmung des Marmors unsere Bewunderung erregen, sondern durch die natürliche Haltung und Gruppierung der Putten und die feine Darstellung, den grössten holländischen Dekorationsmaler in ihm erkennen lassen.

Der andere war Jakob M. Quinckhard, der wie Van der Willigen sagt „ein sehr guter, ja wir dürfen sagen, in vieler Hinsicht ein ganz ausgezeichneter Portraitmaler war; er traf besonders gut; seine Zeichnung war sorgfältig, er hatte eine gute Pinselführung und ein schmelzendes Kolorit." Wie de Wit gehörte auch er seiner Auffassung nach durchaus in das achtzehnte Jahrhundert,

und seine Arbeiten konnten nicht dazu beitragen, das pikturale Portrait des siebzehnten Jahrhunderts in das neunzehnte hinüber zu führen.

Von dem dritten, Cornelis Troost, kann man dies ebenso wenig sagen, und obgleich einige Zeichnungen von ihm vorhanden sind, die an das siebzehnte Jahrhundert und an die etwas gezwungene Eleganz des späteren Nicolas Maes erinnern, war er doch ein Mann seiner Zeit, denn alles zusammen genommen spricht sowohl aus den kleinen Gemälden, Sittenbildern, Dekorationen, sowie aus den Portraits dieses Maler-Pastellisten der Geist des achtzehnten Jahrhunderts zu stark, als dass man ihn zu den Malern zählen könnte, die aus dem siebzehnten Jahrhundert hervorgegangen sind. Er selbst wird sich um diese Frage wenig Sorge gemacht haben, denn es wurde ihm Ruhm im Überfluss zu teil; man nannte ihn sogar den holländischen Hogarth, ein Vergleich freilich, der, wie die meisten, nur zum Teil richtig ist.

Will man aber diese Maler doch noch als Ausläufer unseres grossen Zeitalters betrachtet wissen so kann man sagen, sie sind die letzte Kraftanstrengung eines ausgesogenen Bodens; nach der Kraft eines Jakob de Wit, der Sicherheit eines Quinckhard, der lustspielartigen Auffassung des damaligen bürgerlichen Lebens von Troost, brachte der Boden, — wenn uns auch genug Namen von Malern und Kunstfreunden in den Chroniken bewahrt sind — nur noch kraftlosen Nachwuchs hervor, der von Jahr zu Jahr dünner und schwächer wurde, hie und da einzelne Überraschungen zeigte und Blüten trieb, die man kaum noch erkennen kann, so wie man es wohl auf einem brachliegenden, ausgemergelten Felde findet.

Die Malerkunst war in der Dekorationskunst aufgegangen, das Maleratelier zur Tapetenfabrik geworden. Die Kleinheit, Konzentriertheit, welche die Kabinetstücke unserer sogenannten Kleinmaler so entzückend macht, hatte sich zu Wandbekleidungen, Tapeten, erweitet; das alte vornehme Portrait, von wenigen Ausnahmen abgesehen, war zum blassen, gepuderten Pastell geworden, dessen eigenartiges Material für die etwas karrikierte Zopfzeit wie gemacht schien.

Und doch lohnt es sich wohl der Mühe, diese Dekorationsmaler noch von einer andren Seite zu betrachten, als von dem Standpunkt einer fabriksmässig gewordenen Kunst, die durch den Wohlstand der grossen Kaufmannshäuser zu Amsterdam, Rotterdam, Dordrecht und Middelburg sich zur Blüte entwickelt hatte — wäre es auch nur, weil das achtzehnte Jahrhundert denn doch die Vorläufer, oder wenigstens die Lehrmeister der Maler des neunzehnten hervorgebracht hat. Die besten dieser Dekorationsmaler hatten ihr Fach als Maler erlernt und nur durch die veränderten Verhältnisse gezwungen, den Mantel nach dem Wind gehängt; die meisten zeichneten oder malten Portraits und zeigten hierdurch, dass sie, handelte es sich um wahre Kunst, auch Besseres zu bieten hatten.

So finden wir im Museum Fodor Zeichnungen des Tapetenmalers und Fabrikanten Jakob Cats, die uns sowohl durch eine gewisse Kraft und altholländische Auffassung als auch durch eine eigenartige Beobachtungsweise, die wir in jener Zeit nicht vermuten, frappieren. Dieser Jakob Cats ist derselbe, dessen Name vor einigen Jahren so viel genannt wurde, weil seine Copie in der Streitfrage, ob die Nachtwache verstümmelt ist oder nicht, von grosser Bedeutung zu sein schien.

Er wurde im Jahre 1741 in Altona geboren und kam in jungen Jahren mit seinen Eltern nach Amsterdam, wo er sowohl mit seinen Tapeten als mit seinen Zeichnungen viel Anerkennung fand, und obgleich diese Tapeten uns nicht leicht und ungezwungen erscheinen, finden wir in seinen Zeichnungen trotz einer gewissen Weitschweifigkeit doch nicht das Schwülstige, das vielen dieser Maler, besonders am Ende des Jahrhunderts anhaftete. Seinen Zeichnungen fehlt die Reinlichkeit, die wir z. B. in einem Eisfest von Esaias van der Velde oder auch in einer Zeichnung von Avercamp hochschätzen; das liegt an den kleinen perrückentragenden Figürchen im Vordergrund, welche den schönen Hintergrund und die Bewegung der Gestalten koulissenartig erscheinen lassen. Doch sind sie besonders hübsch gezeichnet und wurden sehr geschätzt, und auch heute noch werden sie auf Auktionen gut bezahlt.

Ein anderer Tapetenmaler ist Heinrich Meier, im Jahre 1737 zu Amsterdam geboren, der ebenfalls Landschaften zeichnete in Wasser- und Deckfarben und in Tusche. „Obgleich ihm", sagt Immerzeel, „die schlechten Gewohnheiten seiner Zeit anhafteten und ihm malerische Wirkung und meisterhafte Pinselführung versagt blieben, so muss man die geistvolle Anordnung und die allerliebst gezeichnete reiche Staffage anerkennen." Für uns ist dieser Maler, der im Jahre 1793 in London starb, überaus wichtig als der Lehrmeister des neunzehnten Jahrhunderts. Obgleich sich in seinen Landschaften ein Suchen nach einem grossem Licht findet, wie es bei diesen Tapetenmalern häufig der Fall war, so wird dies durch die vielen Figuren, die sie zum Staffieren gebrauchten, wieder aufgehoben. Jedoch befand sich in der Sammlung des Tombe im Haag ein Scheveninger Strand von ihm, der

R. JELGERHUIS.

FAMILIENGRUPPE.

für sein Meisterstück gehalten wird und der in vieler Hinsicht höher steht als ein Marinestück von Schotel.

Aart Schoumann in Dordrecht, der ganz dem achtzehnten Jahrhundert angehört, hatte sich, was das Äusserliche betrifft, mehr an die Traditionen des siebzehnten Jahrhunderts gehalten und fuhr fort Regentenstücke zu malen, die, gehören sie auch nicht zu den schönsten, doch gut mitgenommen werden können. Das steht fest: viele dieser Maler behielten die Anordnung der alten Meister bei, die sie eifrig manchmal in Wasserfarbe oder auch in Pastell kopierten, sodass sie sich deren Manier in einer Weise zu eigen machten, dass sie öfters nur wenig veränderte Copieen als eigne Arbeit ausgeben konnten. So wird behauptet, dass der Sammler Boymans ein Interieur von Laqui — einer dieser Maler — für einen Gerard Dou kaufte.

War so in der Landschaft des achtzehnten Jahrhunderts die gute Tradition wenigstens noch erkennbar, im Portrait war der Rückschritt infolge der alles absorbierenden Dekorationsmalerei augenfällig.

Und doch — Portraits wurden verlangt. Nicht nur von den Fürsten und Vornehmen, auch von dem wohlhabenden Bürger. Häufig lieferten die Dekorationsmaler die kleinen Familienportraits, naïv und kraftlos, bisweilen mit einer gewissen zarten Auffassung. Ausser Adrian de Lelie, Jean Auguste Daiwaille und einigen anderen, deren Arbeiten noch in das neunzehnte Jahrhundert fallen, ausser einzelnen Miniaturmalern, unter denen Temminck einer der bedeutendsten war — sind es hauptsächlich herumreisende Portraitmaler, die die Portraits machten, so unter anderen auch R. Jelcherhuis, dem nicht weniger als 7763 Bildnisse zugeschrieben werden. Auf den oft Jahre lang dauernden Reisen,

die damals so sehr Mode waren, liess man sich auch häufig in Miniatur portraitieren und brachte diese Bildchen, um sie bequem mitnehmen zu können, auf Medaillons, Uhrschlüsseln, Ringen oder Schnupftabaksdosen an. Und wenngleich auch diesen der Verfall der Kunst anzumerken war, sie zeigten doch öfters eine Feinheit der Zeichnung, eine Weichheit des Kolorits und vor allem eine Vornehmheit, die man in den grossen Portraits jener Zeit meist vergeblich sucht.

Die französischen Maler, die an dem üppigen Hofleben der Ludwige teilnahmen oder später Napoleon begleiteten und unter dem Kaiserreich reichliche Bestellungen erhielten, hatte keine Zeit, auf gut Glück Länder zu es durchreisen, denen gute Maler fehlten; ebenso war es mit den grossen englischen Malern, sodass dieser Zweig der Gewerbekunst meist den Deutschen überlassen blieb.

Ihre Portraits waren ziemlich steif und ausdruckslos. Von Haltung, von Kraft keine Rede; und die kleinen Familienportraits, meist Pastell, erinnerten in der Gruppierung oft an den traditionnellen Halbkreis, der beim Spielen Molièrescher Stücke im Théâtre français Mode war. Man war jedoch damit zufrieden und in der Tat, betrachtet man diese anspruchslosen Familienportraits, so findet man doch noch mehr Leben darin als in den meisten Familienportraits von vor dreissig Jahren.

Die bedeutendsten dieser am Ende des achtzehnten Jahrhunderts aus der Fremde zu uns gekommenen Portraitmaler waren Tischbein und Hodges.

Johann Friedrich August Tischbein gehörte ganz zur deutschen Schule, obgleich er in Maastricht im Jahre 1760 geboren war. Er war einer der wenigen Jüngeren, die dem damals herrschenden Klassizismus entrannen.

Und es gereicht ihm zur Ehre, dass er in seinen jungen Jahren im Gegensatz zu dem alles beherrschenden Stil, der nicht aus der Eigenart des Landes hervorgegangen war, sich in die alte Geschichte seines Landes, in die Zeiten der Hohenstaufen und Konradins vertiefte und diese mit einem gewissen Realismus darstellte. Diese Vorliebe, die im Widerspruch zu seiner Zeit stand, trieb ihn später dazu, sich ganz der Portraitmalerei zu widmen, und da er wahrscheinlich in seinem Vaterland nicht genug zu tun fand, reiste er an fremden Höfen umher und malte vierzehn Jahre lang im Haag am Hofe des Statthalters. Er war ein tüchtiger und angenehmer Maler, der es verstand, die gepuderten Perrücken und Gesichter seiner Modelle in vornehmen Farben wiederzugeben. Für unsere Zeit sind besonders seine Frauenportraits wertvoll geblieben.

Die vielen Bildnisse, die er von Wilhelmine, der Gemahlin Wilhelms des Fünften, malte, bilden ein geschmackvolles Ganzes — mit dem gepuderten Haar, dem lebendigen Gesicht und dem schön gemalten grünen Seidenkleide. In der Farbenbehandlung dieser grünen Seide ebenso wie in der Wiedergabe der Schattierungen der Changeant Stoffe, die damals so sehr in der Mode waren, liegt etwas glanzvolles, modernes, eine Manier zu malen, die wir hundert Jahre später, vielleicht durch englische Farbendrucke beeinflusst, in Sir Frederik Leightons Garten der Hesperiden und bei dem französischen Freilichtmaler August Renoir wiederfinden werden.

Die Natürlichkeit seiner Auffassung fand allgemeine Anerkennung, aber er konnte doch, so wie seine Zeit nun einmal war, keinen Einfluss auf das neunzehnte Jahrhundert ausüben. Die Empfindsamkeit des achtzehnten Jahrhunderts mit seinem Puder, seinen Perrücken,

J. F. A. TISCHBEIN.

PORTRAIT VON PRINZESSIN WILHELMINE VON PREUSSEN.

seinem Pastell, musste vor der Strenge der heroischen Gefühle in klassischem Gewand, mit der in David das neunzehnte Jahrhundert auftrat, zurückweichen.

Der zweite, Charles Howard Hodges, ein Engländer, war ein Maler von mehr Bedeutung, ein Mann von ausgezeichneten Gaben, dessen Portraits man nicht ansehn kann, ohne durch die stilvolle Auffassung, das frische Kolorit und die gewandte, wenn auch etwas schwache Pinselführung angenehm berührt zu werden. Im Jahre 1764 geboren, liess er sich 1788 in Amsterdam nieder und starb dort 1837. „Man muss" sagt Kramm (Leben und Werke der holländischen und flämischen Maler) „Hodges die seltene und nur ihm eigene Fähigkeit zuerkennen, seinen Portraits ein edles und feines Aussehen gegeben zu haben, wenn auch die Natur ein solches durchaus nicht darbot; während die meisten Künstler seiner Zeit entweder bis zur Affektiertheit idealisierten, oder sich damit begnügten das Unfeine in Haltung und Ausdruck einfach wiederzugeben. Er traf ausgezeichnet, sodass der ganze Charakter der Persönlichkeit auf bezaubernde Weise in den Gesichtszügen ausgedrückt wurde". Wenn er auch später König Wilhelm I malte, so bleibt er doch für uns der Portraitmaler des Kaiserreichs; denn in den Portraits des Raadpensionaris Schimmelpenninck und der Frau Ziesenis-Wattier, der berühmten Schauspielerin jener Tage, finden wir in Kopf und Schultern jenen gewissen Stil, der mit der damaligen Frisur und Tracht zusammengenommen für jene Zeit typisch ist.

Und wenn man Hodges auch nicht mit den grossen englischen Portraitmalern des achtzehnten Jahrhunderts vergleichen kann, so besass er doch etwas von ihrem feinen Geschmack und vor allem etwas von der weichen

Pinselführung, der gewandten, fliessenden Modellierung, die Sir Thomas Lawrence so ganz besonders auszeichnete.

Ausser seinen Portraits verdanken wir Hodges ein verständnisvolles, fein empfundenes Schwarzkunstblatt von Rembrandts Schiffsbaumeister, das sich jetzt im Museum zu London befindet. Ferner gehörte er der Kommission an, welche nach der Wiederherstellung der niederländischen Unabhängigkeit uns die von den Franzosen genommenen Gemälde zurückbrachte.

Wir müssen uns wundern, dass dieser Portraitmaler in jener Zeit nicht mehr Schule machte; denn wenn auch sein Talent sich mehr durch Feinheit als durch Kraft auszeichnete, so ist doch die hohe Bildung, die sich in seinen Werken ausspricht, nicht zu unterschätzen, um so mehr als die Kunst bei uns so tief gesunken war. Sein bedeutendster Schüler war Cornelis Kruseman, der jedoch weder das frische Kolorit, die weiche und natürliche Modellierung, noch seine Vornehmheit aufweist. Jedoch ist anzunehmen, dass er wenigstens einen indirekten Einfluss auf seine Zeitgenossen ausgeübt hat. So findet man denn auch auf Pienemans Schlacht bei Waterloo im Schnitt der Köpfe eine Form, die der seinen verwandt ist, doch kann dies auch der englische Typus sein, denn Pieneman malte die Portraits zu diesen Gemälden in England. Am ehesten hat noch J. A. Kruseman den Gesichtsschnitt und vielleicht auch etwas von der feinen Vortragsart beibehalten.

Dass ausser den Landschaftsmalern in dem Holland jener Tage nicht viel gute Künstler zu finden waren, beweisen die zeitgenössischen Romanschriftstellerinnen Wolff en Deken, die so sehr für holländische Sitten und holländische Sprache eiferten; und doch, wenn die Beschreibung einer Episode ihnen nicht anschaulich genug

schien, den Zeichenstift eines Chodowiecki oder den Pinsel eines Greuze zu Hülfe riefen, je nachdem die Darstellung „charakteristisch" oder „schmelzend" sein sollte.

Denn die Vignetten von Jakob Buys — eines Schülers von Cornelis Troost und Jakob de Wit — welcher die erste Ausgabe von Wilhelm Levend, die im Jahre 1782 bei van Cleef im Haag erschien, illustrierte, ebenso wie seine von Pronk gestochenen Illustrationen zu van Alphens Kindergedichten, erinnern mehr an einen steifen Troost als an die lebendigen Scenen, die sie in „Sarah Burgerhart" und „Willem Levend" anschaulich machen sollen.

Indessen ist auch möglich, dass diese Schriftstellerinnen die vielen holländischen Vignettenzeichner ihrer Zeit nicht kannten oder dass sie glaubten (und darin hatten sie so unrecht nicht) dass diese, ebenso wie die bekannten topographischen Zeichner, deren wir in jener Zeit eine Anzahl aufzuweisen haben, nicht das richtige Gefühl für die Darstellung des intimen Familienlebens und noch weniger für die rührenden Familienscenen besassen, in denen ein Greuze sich mit Vorliebe bewegte.

Wie dem auch sei, es darf uns nicht wundern, dass diese Dichterinnen, die so ausgezeichnet über das geistige Leben ihrer Zeit in andren Ländern, besonders in England, unterrichtet waren, Besseres verlangten, als man ihnen im eigenen Lande geben konnte.

England feierte in jener Zeit seinen Triumph in einer Malkunst, die hauptsächlich in den alten Holländern und Italienern wurzelte, in dem Portraitmaler Reynolds und noch mehr in dem eleganten Gainsbourough sich zu einer rein englischen Malkunst ausgebildet hatte.

C. D. HODGES.

PORTRAIT VON FRAU FRASER.

Während die leidenschaftliche Gestalt des Dichtermalers William Blake am Eingang eines neuen Jahrhunderts stand, in welchem der epochemachende Constable und die Lichterscheinung eines Turner durch ihre natürliche und reine Auffassung der Landschaft eine Umwälzung herbeiführten, welche später die ganze Landschaftsmalerei mit Licht und Farbe durchstrahlen sollte, während besonders durch Constable die Holländer auf einem Umweg zur Erkenntnis ihres eigenen Wesens, ihrer Rasse, ihrer Leistungsfähigkeit geführt werden sollten, gab Deutschland in Beethoven das Höchste seiner musikalischen Schaffensperiode, welches das ganze musikalische Leben und auch die Malknnst des neunzehnten Jahrhunderts so glänzend beherrschen sollte.

Andrerseits feierte Deutschland, wie einst das Italien der Renaissance, Triumphe der Bildung an den kleinen Höfen, dort führte in jener Blütezeit der grossen Geister, Goethe den experimentellen Roman in die Literatur ein, Novalis dichtete seine Hymnen an die Nacht und Heine verkündete die ewige Romantik. In der Malerei jedoch stand es ganz im Schatten der Winkelmannschen Theorieen und hatte kaum mehr als einen Raphael Mengs aufzuweisen; das heisst — den Berliner Meister Chodowiecki nicht zu vergessen, der sich glücklicherweise von diesem Einfluss frei hielt.

In Spanien, wo die grossen Maler gleich Meteoren erschienen, finden wir Goya. Er eröffnete der Malkunst eine neue Ära, durch seine naturalistische Auffassung. Die Leidenschaft, mit der er die Erscheinungen des Lebens empfand spricht sich vielleicht am stärksten in seinen effektvollen Radierungen aus. Doch sollte diese neue Kunst erst nach vielen Kämpfen, sowohl was die Auffassung als was die Farben betrifft, am Ende des

neunzehnten Jahrhunderts ausserhalb der Grenzen seines Landes volle Bewunderung finden und ihren Einfluss auf die modernen Maler geltend machen.

Frankreich schwankte am Ende des achtzehnten Jahrhunderts noch zwischen dem Schäferleben von Klein-Trianon, der Negation eines Voltaire und der von Rousseau hinreissend gepriesenen Bürgertugend, welche Greuze so süsslich darstellte, während sie doch das gesellschaftliche Leben in so entsetzlicher Weise durchschütterte. Frankreich war müde und enttäuscht über den Schluss der Revolution, die man von allen Seiten mit so viel Freude begrüsst hatte und die in ein ungeheures Morden endigte. Der Maler David war es, der auf den Trümmern des achtzehnten Jahrhunderts, nach einer Periode der Verherrlichung der Republik unter Robespierre, eine imperialistische Kunst ins Leben rief, welche unter Napoleon zu voller Entfaltung kam, und zugleich den Grundstein zu einer Malkunst legte, durch die Frankreich ein Jahrhundert lang an der Spitze der Nationen stehn sollte.

Für uns brachte der Anfang des neunzehnten Jahrhunderts nur Erniedrigung auf Erniedrigung; wir besassen weder Freiheit, Selbstständigkeit noch Kraft und wenn wir auch auf einen Bilderdijk stolz sein durften, waren die Leistungen auf dem Gebiet der Kunst doch gering.

Unsere Existenz als Volk schien ausgelöscht. Dazu kamen wir noch unter Frankreichs Herrschaft, vielleicht zum Vorteil einiger materieller Verbesserung, jedoch, durch die Einführung französischer Gesetze, gewiss zum Nachteil holländischer Volkseigenschaften. Der gute Einfluss, den die energische Gestalt eines Napoleon einem jungen, französischen Geschlecht geben musste, ging für uns, die wir ihn nur als Eroberer duldeten, verloren.

Keine Kraft, keine Selbstständigkeit, keine Wirkung, also auch keine Gegenwirkung.

Es ist wahr, das siebzehnte Jahrhundert hatte einen so überwältigenden Reichtum von Früchten getragen, dass wir ihn jetzt nach zwei Jahrhunderten noch nicht ganz kennen; und mit der Wundergestalt Rembrandts, der die Summe aller schlummernden, bewussten und unbewussten Kräfte, die Instinkte einer ganzen Nation, den Bibelglauben eines durch die Freiheit verjüngten Volkes repräsentiert, — mit Rembrandt, in dem für uns das siebzehnte Jahrhundert verkörpert ist, war der Boden erschöpft; und es war eine lange Ruhezeit nötig, ehe er wieder fruchtbar genug war, um einen Künstler hervorzubringen, einen Träumer, dessen Genie wie ein Lichtstrahl in ein der Wissenschaft geweihtes Jahrhundert fallen sollte.

KAPITEL II

DIE HISTORIENMALER

Es ist eine auffallende Thatsache, dass Gerard de Lairesse aus Lüttich, der mit den Kunstanschauungen des Italiens der Renaissance und mehr noch mit denen eines Poussin, nach Amsterdam kam und nichts mehr wünschte als durch unsre einheimische Malkunst einen grossen Strich zu machen, doch trotz der heftigen Reaktion und trotz der Lehrsätze, die er in seinem grossen Malerbuch entwickelte, im achtzehnten Jahrhundert nicht den bereichernden Einfluss hatte, den man von einer Richtung erwarten konnte, die unter Ludwig XIV in Malerei, Baukunst, Gartenbau und Literatur die Auffassung so sehr beherschte. Wir müssen anerkennen, dass Lairesse ein tüchtiger Maler war, trotz seiner Geringschätzung Rembrandts, dessen Ruhm er dadurch verdunkelte, dass er seinen Schülern Rembrandts Kolorit als abschreckendes Beispiel hinstellte, wie er auch die Manier eines Franz Hals verurteilte.

Die Reinheit der Linien, die Noblesse der antiken und klassischen Muster der italienischen Renaissance kommentierte er fast bis zur Ermüdung; für holländische Landschaft, holländische Atmosphäre, das farbenreiche

holländische Städteleben seiner Zeit hatte er dagegen kein Auge. Es war als ob er mit seinem Klassizismus die gemütsbewegende Kunst eines Rembrandt, die flotte Malerei eines Franz Hals in ihrer Eigenart auswischen wollte.

Gerade deshalb ist es so erstaunlich, dass trotz der im siebzehnten Jahrhundert beginnenden, im achtzehnten weiterwuchernden Mode der mythologischen Darstellungen die Natürlichkeit eines de Wit, die Persönlichkeit eines Cornelis Troost, die Landschaften der Dekorationsmaler und die Portraits einzelner von ihnen sich doch so glücklich hatten entwickeln können; und dass man auch mit dem Kopieren Rembrandts und andrer Maler des siebzehnten Jahrhunderts ruhig fortfuhr, sodass trotz der Dekrete de Lairesse's die Tradition in Ehren blieb.

Die Bestätigung von Lairesse's Auffassung kam aus der Fremde zu uns, in der Form einer Wiedergeburt der Antike und zwar wiederum einer italienischen, wenn auch weniger direkt, nämlich durch die Ausgrabungen von Pompeji und Herculanum. Die Entdeckungen waren durch Schriften, also auf wissenschaftlichem Wege übermittelt worden. Sie wurden mit Leidenschaft von dem Schönheitspropheten Winkelmann in seiner Geschichte des Altertums verkündigt: „Der einzige Weg für uns, gross, ja wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten", dergestalt dass Cornelius später schreiben konnte: „Der Pinsel ist der Verderb unsrer Kunst geworden," Sätze, die auch bei uns nicht ohne Einfluss blieben. Wie Lairesse verachtete auch Cornelius die holländische Kunst wegen der gemeinen „Unschönheit"; er nannte die Niederländer „Affen der gemeinen Natur", und schätzte Rembrandt gering, weil er nicht gelehrt war. Das Ideal der griechischen Plastik

J. W. PIENEMAN.

SCHLACHT BEI WATERLOO.

beherrschte alles, die Gipsabgüsse hielten ihren Einzug unter dem Namen des Idealen; die Akademie mit dem Prix de Rome, — „le bagne de l'idéal", wie Gustave Geffroy diesen Concours nennt — wurde erfunden und sollte bei uns, im achtzehnten Jahrhundert vorbereitet, im Anfang des neunzehnten in unzähligen Zeichenakademieen Form gewinnen. In diesen Zeichenschulen wurde die Kunst der Alten nach Gipsabgüssen eifrig geübt; ebenso verlegten sich die Sammler jener Zeit auf das Studium der Alten und sammelten antike Münzen.

Das Ende des achtzehnten Jahrhunderts ging im Klassizismus auf. Der kalte aber tüchtige Lairesse hatte ein akademisches Ideal auf die leere Fläche des achtzehnten Jahrhunderts gezeichnet, und seine Intentionen wurden, gestützt durch die klassische Bewegung, dreissig Jahre später von Dilettanten eifrig ausgeführt; sie sollten, zwar weniger manieriert, aber auch weniger dogmatisch im neunzehnten Jahrhundert fortwuchern und im Lande von de Hooghe, von van der Neer und Ruysdael eine Malerei ins Leben rufen, deren Bedeutung nur in der Darstellungsweise liegt.

Es gab keine Stadt, die nicht ihren Mal- und Zeichen-Verein gehabt hätte. In Amsterdam eröffnete Felix Meritis den Reigen mit „Kunst zij ons doel", darauf folgte 1765 die Amsterdamer Staatsakademie, 1780 wurde im Haag der bereits 1682 gegründete Malerverein „Pictura" neu gebildet; Leiden hatte sein „Ars Aemula Naturae", und Utrecht und Middelburg besassen ebenfalls ihre Zeichenvereine; Dordrecht hatte „Pictura", Groningen errichtete 1797 eine Akademie für Zeichen-, Bau- und Schiffskunde, Breda folgte im Jahre 1800, Bergen op Zoom ebenfalls unter dem Titel: „Niemand weet hoe veel hij niet weet" (Niemand weiss, wie viel er nicht

J. W. PIENEMAN.

PORTRAIT VON FRAU ZIESENIS-WATTIER.

weiss), die Gesellschaft „Tot Nut van 't Algemeen" errichtete verschiedene Zeichenschulen, so in Deventer und Schiedam.

Obwohl diese Schulen Gelegenheit zum Zeichnen nach Gipsabgüssen und andern Vorbildern boten, und in einigen derselben z. B. in Felix Meritis auch nach lebenden Modellen gezeichnet wurde, so blieb der Unterricht doch ziemlich unvollständig. Das war unvermeidlich, da es keine bebedeutenden Maler gab und die Zeit deshalb auch kein kräftiges Kunstleben besass; Werkstätten um das Fach gründlich zu lernen gab es nur für die Dekorationsmaler; doch wenn auch hier die Tradition verhältnismässig gut bewahrt wurde, neues Heil sah man doch nur immer wieder in der Errichtung von noch mehr Akademieen, die dann allerdings in den grossen Städten später vervollkommnet wurden.

Im Jahre 1808 wurde, wie die „Jahrbücher für Wissenschaft und Kunst in dem Königreich Holland" melden, ein Generaldirektor ernannt, zur Verwaltung, Aufsicht und Vermehrung der Kenntnisse der Holländischen und Flämischen Schule, worüber in einer Monatschrift berichtet werden sollte; dieser sollte zugleich Vorsitzender einer neu zu errichtenden Akademie für „Schöne Künste" werden, welche keine anderen Schüler aufnehmen durfte als solche, die würdig gefunden wurden mit den Schülern der Nachbarländer um den Preis zu ringen, und die besten holländischen Maler sollten alljährlich Aufgaben stellen, an denen diese ihre Kräfte erproben konnten. Für das beste Gemälde aus der vaterländischen Geschichte wurden dreitausend Gulden ausgeschrieben; eine ebenso grosse Summe für die beste Landschaft, ferner ein Preis für das beste Genrestück und einer für den besten Kupferstich. Ausserdem wurde be-

schlossen dass jedes Jahr der, welcher die beste Probearbeit lieferte, einen vollen Freiplatz als Schüler der Akademie erhalten sollte, während acht andren Schülern die Mittel gewährt werden sollten, sich zwei Jahre in Paris und Rom aufzuhalten. Der Grund für die Akademie, die an Stelle der nicht zu ersetzenden Malerwerkstatt treten sollte, war gelegt; gut eingerichtet, nicht zu anspruchsvoll und noch auf die Traditionen der alten Meister gegründet, gab sie doch in einer etwas klassischen Richtung die Basis, auf welcher die Figurenmaler in der ersten Zeit „die ewigen Wahrheiten" (wie Jozef Israels sie nennt) lernen sollten.

Man kann die Geschichte der holländischen Malerei des neunzehnten Jahrhunderts nicht schreiben, ohne Jan Willem Pieneman, den Begründer derselben zu nennen, sei es auch nur als den hochgeschätzten Lehrer von Jozef Israels. Man mag dies für eine banal nachgesprochene veraltete Ansicht halten und finden, dass die Pieneman und Kruseman, in sofern sie die holländische Malerei auf fremde Wege leiteten, ihr mehr Nachteil als Vorteil brachten. Aber davon noch abgesehen, dass die von draussen hereingebrachte Richtung in allen Ländern die vorherrschende war, muss man Pieneman die Ehre lassen, dass er die Malerei durch die Kraft seiner Persönlichkeit zu einer selbständigen Kunst machte, aus welcher später eine jedenfalls kräftigere Schule erblühen konnte, als es bei noch längerem Nachleiern der Traditionen des siebzehnten Jahrhunderts, die durch Kopieren in Gang gehalten wurden, möglich gewesen wäre.

Pieneman wurde im Jahre 1770 zu Abcoude geboren und für den Handel bestimmt. Da er aber dazu keine Lust hatte, beschloss er in eine Fabrik für Tapetenmalerei zu gehn, um da das Malerfach gründlich zu

erlernen. In den Abendstunden arbeitete er auf der Amsterdamer Akademie und zeichnete dort nach Antiken und nach nacktem Modell. Diese Akademie scheint damals sehr kümmerlich eingerichtet gewesen zu sein, und so war, nach van Eynden und van der Willigen, sein eigenes Genie sein bester Lehrer. Um sich seinen Unterhalt zu erwerben, gab er schon früh Unterricht und war sogar genötigt, auf Bestellung Kupferstiche zu kolorieren Im Jahre 1805 wurde er Zeichenlehrer an der Artillerie- und Ingenieurschule, die sich damals in Amersfort befand und, obwohl er inzwischen bereits mehrere Preise erworben, Portraits gezeichnet und Landschaften gemalt hatte, harrte er in diesem Wirkungskreis bis zum Jahre 1816 aus, wo er von König Wilhelm I zum Direktor des Königlichen Kabinets im Haag ernannt wurde; im Jahre 1820 erhielt er dann die Stelle des ersten Direktors der Königlichen Akademie für Schöne Künste.

Weder seine Landschaften noch seine Portraits verschafften Pieneman jene Berühmtheit, deren Ruf sogar über die Grenzen unsres Landes hinaus klingen sollte. Sein erster Erfolg war das Bild „Heldenmut des Prinzen von Oranien bei Quatre-Bras", — ein grosses Gemälde zwanzig Fuss breit und dreizehn Fuss hoch, das er im Auftrage der Regierung als Geschenk für den Prinzen von Oranien malte. Dieses Gemälde wurde, ehe es im Palais von Soestdijk an den Ort seiner Bestimmung kam, in Amsterdam, Brüssel und Gent ausgestellt, und dort, so berichtet Immerzeel, wegen seines kräftigen und breiten Stils, seiner korrekten Zeichnung und der wahrheitsgetreuen Darstellung allgemein bewundert.

Hierauf folgte, „Die Schlacht bei Waterloo", wovon

J. W. PIENEMAN.

PORTRAIT EINER ALTEN DAME.

sich eine Skizze in der Gallerie des Herzogs von Wellington befindet. Dieses siebenundzwanzig Fuss hohe und achtzehn Fuss breite Gemälde, stellt den Moment dar, wo der Prinz von Oranien verwundet vom Schlachtfeld getragen wird. Die Hauptfiguren sind deutlich erkennbar gemalt; doch spielt die Verwundung des Prinzen eigentlich nicht die Hauptrolle; es scheint viel eher eine Apotheose für Wellington zu sein, der einem Reiterstandbild gleich in der Mitte steht und das Ganze beherrscht. Dreimal ging Pieneman nach London, um die Portraits zu diesem Historiengemälde zu malen; einmal blieb er von 1819—1821 als Gast bei dem Herzog von Wellington und machte ausser den nötigen Vorstudien für sein Bild viele Portraits von Personen aus dem hohen Adel. Er hatte sich zur Anfertigung seines Gemäldes, das er ohne Auftrag malte, vor dem Leidschen Tore ein Atelier bauen lassen; König Wilhelm I besuchte ihn dort und kaufte das Gemälde für vierzigtausend Gulden, um es dem Prinzen von Oranien zum Geschenk zu machen. Ausser in Gent und Brüssel stellte Pieneman es auch in London aus, sodass es ihm hunderttausend Gulden einbrachte. Sein Malertemperament spricht am stärksten aus den vielen Portraits, die er in Holland selbst malte. Man kann von ihm sagen, dass er wenig, von dem verfeinerten Klassizismus besass, den man in den Nachbarländern findet; er hatte mehr Temperament als Intuition, aber die malerische Auffassung, die im siebzehnten Jahrhundert niemals fehlte, ging ihm gänzlich ab. Dass er echtes Malertemperament hatte, sieht man ausserdem an seinen oft rohen, aber stets kräftig erfassten Portraits, und obgleich er kein Zeichner war, hatte er einen guten Blick für den Bau eines Kopfes, so dass er Portraits geschickt zu malen verstand.

Wir führen hier eine Rede von J. J. L. ten Kate an „Hulde aan de nagedachtenis van Nicolaas Pieneman", die im Jahre 1861 in der Gesellschaft „Arti et Amicitiae" gehalten wurde, und sowohl den Geist wie die Schreibweise jener Zeit ausgezeichnet wiedergiebt, wenn auch glücklicherweise schon damals bei Vielen andre Ansichten herrschten:

„Wenn wir einen Blick auf die äusseren Umstände werfen, unter welchen die beiden Künstler zu ihrer ruhmvollen Laufbahn geführt und vorbereitet wurden, macht sich sogleich ein ausserordentlicher Unterschied bemerkbar. Die Geburt des Älteren fällt in einen Zeitabschnitt der Ausartung und des Verfalls, wie ihn die Jahrbücher der Kunst in jedem Lande auf mehr als einer Seite aufzuweisen haben. Die freie unabhängige Äusserung des Geistes war durch den Zwang willkürlicher Gesetze und Regeln unterdrückt; eine tote und tötende Konvention war an Stelle der lebenden und lebenerweckenden Natur getreten, der Schwulst der Manier an Stelle der einfachen Wahrheit. Die Kunst war zum Handwerk ausgeartet und das Atelier in der Fabrik untergegangen. Soll in solchen Zeiten die Kunst vor einem vollkommenen Untergang bewahrt bleiben, ist es nötig, dass ein aussergewöhnlicher Geist erstehe, der ebenso kraftvoll als klarblickend in frischem ursprünglichem Selbstgefühl den Mut und die Kraft besitzt, sich, sollte es auch der Kampf Eines gegen Alle werden, der herschenden Geschmacklosigkeit zu widersetzen, die angeschmiedeten Fesseln abzuschütteln, sich einem eignen Weg zu bahnen und der tief gesunkenen Kunst die Fährte zu zeigen, auf der einzig sie den Weg zu sich selbst und ihrer Bestimmung zurückfinden kann. Ein solcher Kämpfer, wir wissen es, ist Jan Willem Pieneman

gewesen, und sein kräftiges Streben wurde in dem Masse vom Siege gekrönt, dass die Nachwelt, die Worte bestätigen wird, die nach seinem Tode innerhalb dieserselben Wände am 26ten Januar 1854 ausgesprochen wurden: Sein Name fasst für uns das Wiederaufblühen der niederländischen Malerschule in sich."

„Als der jüngere Pieneman geboren wurde, — es war am 1ten Januar 1810, — mag der Vater, der damals ein einfacher Zeichenlehrer an der Amersfortschen Artillerie- und Ingenieurschule war, noch nicht zum klaren Bewusstsein seiner hohen Bestimmung gekommen sein; jedoch, bevor noch das Kind zum Knaben herangewachsen war, hatte der einstige Portrait- und Landschaftsmaler sich bereits mit einem kühnen Sprung auf die Höhe geschwungen, von der er wie von einem Thron aus, als erster Historienmaler und Wiederhersteller der Kunst seiner Zeit das wiedereroberte Kunstgebiet übersah. Während der Vater, der vom zweiten Jahre an Halbwaise war und von der Mutter zum Kaufmann bestimmt wurde, es erst nach vielem Widerstand erreichte, sich ganz dem Fach seiner Neigung widmen zu dürfen, — so konnte der Sohn, von Jugend an von dem genialen Vater ermutigt und geleitet, dem angeborenen Instinkt folgen, der ihn spielend bereits nach Zeichenstift und Pinsel greifen hiess. Die mangelhafte Amsterdamer Zeichenschule vom Jahre 1790 war seit 1820 durch die Königliche Akademie für bildende Künste ersetzt worden; und wenn der Vater die erstere verliess und mit der Werkstätte eines materiellen Tapetenmalers vertauschen musste, wo er von schlechten Vorbildern umgeben und mit unzureichenden Mitteln ausgerüstet einem noch verschwommenen Ideal nachzustreben suchte, so war dagegen dem Sohn beschieden, seinen Unterricht

J. W. PIENEMAN.

PORTRAIT VON FRAU LEEMBRUGGEN.

unter den Augen und an der Hand des zur höchsten Entwickelung gereiften Kunstreformators zu empfangen, welcher den entzückten Jüngling vor seinen Riesengemälden *Quatre-Bras* und *Waterloo* die Verwirklichung des schönsten Künstlertraumes schauen liess, der, in dem jugendlichen Herzen wiedergeboren, von dem Sohne auf dem vom Vater angebahnten Wege weiter verfolgt und zur Erfüllung gebracht werden sollte."

Diese Worte mögen dem heutigen Geschlecht, das von der Höhe der Meister der Haager Schule aus auf jenen für unsre Zeit geschmacklosen Stil herunterblickt, schwülstig und übertrieben erscheinen, doch deckt sich das Urteil ten Kate's mit dem von Jozef Israels, der, als Pieneman's grösster Schüler, heute noch nach so vielen Jahren bezeugt, dass Pieneman ein Genie war, welches nur in einer unkünstlerischen Zeit aufwuchs und durch schlechte Leitung verkümmerte.

Diese Verhältnisse, dieser Mangel an einer guten Erziehung sind schuld, dass die Portraits dieses temperamentvollen Malers im allgemeinen nur im Vergleich mit seiner Zeit geschätzt werden können, wenn auch einzelne heute noch durch ihre frische Kraft frappieren, und dass seine Historiengemälde, trotz ihrer Tüchtigkeit, zu wenig Einheit der Handlung zeigen, um grosses Interesse hervorzurufen. Wir finden in seiner Schlacht von Waterloo nichts von der Leidenschaft, nichts von dem aus der Ohnmacht erwachsenem Hass, der an jenem Sommertag die Verbündeten beseelte. Die Gestalt des Herzogs von Wellington und die Personen im Vordergrund sind gute Portraits, aber weder durch Haltung noch Bewegung lassen sie uns vermuten, dass ein spannender Kampf stattfindet. Dabei ist die Zeichnung nicht gewandt genug, um einem so grossen Moment

Ausdruck zu geben. Doch er besass, was jeder Künstler haben muss, der sich in einer armen Zeit einen Platz erringen will: Energie.

Eine in der Umbildung begriffene Gesellschaft, welche im Bewusstsein ihrer wiedergewonnenen Nationalität einerseits nichts lieber sah als Gelegenheitsgemälde, in denen die Heldentaten der Gegenwart veranschaulicht wurden, andrerseits aber eine pietistische Richtung begünstigte, welche religiöse und damit verwandte Stoffe in den Grenzen der bürgerlichen Tugendhaftigkeit zu sehen wünschte, eignete sich wenig dazu, die echte Malkunst zu üben; die Losung l'art pour l'art war durchaus nicht am Platze.

Und dann die geringen Hüfsmittel, die ihm im Anfang seiner Malerlaufbahn zu Gebote standen. Seine Verheiratung brachte ihm früh Sorgen; er malte in einem kleinen Haus in „de Nes" sein Quatre-Bras. Das Atelier war so klein, dass er den einen Theil der Leinwand aufrollen musste, um auf dem andern malen zu können. Auf diese Weise den Entwurf eines solchen Riesengemäldes mit lebensgrossen Figuren zu Pferde zu Stande zu bringen ist wahrlich keine Kleinigkeit; und nur mit festem Willen und grossem Vorstellungsvermögen, liess sich unter solchen Umständen eine solche Arbeit vollenden. Gewiss, wir wissen es wohl, gilt bei der reinen Beurteilung einesGemäldes nur der unbefangene Eindruck, den es von unsrer Zeit aus betrachtet, auf uns macht; die Tatsache, dass man überhaupt Betrachtungen anstellt, beweist, dass die Arbeit uns keinen Kunstgenuss gewährt. Wir erinneren uns denn auch noch gut der Jahre, wo man sich voll Übermut über die ehrbare wollne Bettdeke lustig machte, in welcher der verwundete Kronprinz fortgetragen wird. Und auch später noch, als man durch

die rohe Kraft seiner Portraits, trotz ihrer Troupierhaftigkeit, oft frappiert wurde, und in einigen Frauenportraits den echten und natürlichen Maler in ihm anerkannte, wurden solche Historienbilder wie die genannten ihm nur zum Nachteil angerechnet. Pieneman sollte, wie sehr er auch von seiner Zeit anerkannt und vom König ausgezeichnet wurde, so hoch er auch in der gesellschaftlichen Achtung stand, niemals einen Platz in der Reihe unsrer grossen Meister einnehmen und ebenso wenig neben die Kleinmeister gestellt werden; man kann nur von ihm sagen: er war ein grosser Mann in einer nullen Periode.

Kein nachfolgendes Geschlecht ist in seiner Beurteilung des vorhergehenden gerecht, weil es eben da einsetzt, wo das vorige seiner Meinung nach nicht genügte, und deshalb nur schwer das würdigen kann, worin jenes sich wirklich auszeichnete. Auch werden nachfolgende Geschlechter sich keine Belehrung holen bei einem Maler, dessen Kunst mit der Rasse, den Traditionen seines Landes nichts zu schaffen hat.

Wenn später Jozef Israels aus einem Wirrwarr von Strichen und Strichelchen, von hingeworfenen und wiederverwischten Zügen, unglaublich kleinen Farbenteilchen, aus Kreuz- und Querlinien und verkehrten, widersprechenden Pinselstrichen seine Figuren aus der Dämmerung der Zimmer hervorzaubern und ihnen Leben einhauchen konnte, wenn ein Bosboom seine architektonischen Zeichnungen mit scheinbar achtloser Hand hinzuwerfen vermochte, ein Jakob und Willem Maris ihre Licht und Farbenvisionen, die Offenbarungen holländischer Herrlichkeiten in der Wechselwirkung des Lichtes so herrlich veranschaulichen, und ein Matthijs Maris seinem Traumleben eine feste Form geben konnte,

N. PIENEMAN.

DIEPO NEGORO'S UNTERWERFUNG VOR GENERAL DE KOCK.

— so ist dazu eine Kraft nötig, die sich im Schaffensdrang gehen lassen kann, denn ihr fehlt niemals die Macht zu präzisieren, ihre Linie, obgleich unter den feinsten Farbentönen verborgen, ist oft fester als die schweren Umrisse, die harten Formen und die schwache Modellierung von weniger guten Malern, denen man im allgemeinen so bereitwillig die Kunst des Zeichnens als ihr ausschliessliches Eigentum zuerkennt.

Mag nun Pieneman's Bedeutung, so gross er für seine Zeit gewesen ist, für die heutige Kunst gering sein, so hat er doch jedenfalls als Direktor der Akademie in Amsterdam der Kunst grosse Dienste erwiesen. Jozef Israels sagt von ihm, er war ein ausgezeichneter Lehrer, der die Mathematik des Nackten vortrefflich verstand und der im Zeichnen des Nackten, im Anlegen der Umrisse mit Kreide oder Holzkohle seinesgleichen sucht. Und gewiss ist, dass ihm als Lehrer Jozef Israels, der sieben Jahre lang abends unter seiner Leitung zeichnete, ein ehrenvolles Andenken gebührt.

Nicolaas Pieneman, der Sohn und Schüler von J. W. Pieneman — im Jahre 1810 in Amersfort geboren — erwarb sich, besonders im Haag, wo er wohnte, durch seine zahlreichen Portraits der königlichen Familie eine noch grössere Berühmtheit als sein Vater.

Wenn man Jozef Israels nach seiner Meinung über ihn fragt, ist es ein Genuss, den Meister in verächtlichem Ton antworten zu hören: „Klaas Pieneman war ein Höfling; auf Ausstellungen wandelte er Arm in Arm mit Wilhelm III umher!"

Er besass weder das Temperament noch die Kraft seines Vaters und vielleicht gerade im Gegensatz zu der oft unfeinen Manier desselben, malte er weich und seifig und hatte in seinen Fürstenportraits häufig eine

süssliche Glätte, die alles Leben auslöscht. Indessen darf man ihn nicht nur nach diesen Fürstenportraits beurteilen; das Portrait seines Vaters im Reichsmuseum und ein Männerkopf im städtischen Museum zu Amsterdam sind weit besser, wenn auch die Natürlichkeit fehlt, durch die sein Vater sich auszeichnete. Hätte er uns nicht das reizende Kinderbildnis im Museum Fodor hinterlassen, so bliebe nicht viel andres von ihm zu sagen übrig, als dass er sehr angesehen war und in einem schönen Hause im Haag wohnte. Dieses Bildchen jedoch verleiht ihm einen andren Rang, und wir wollen ihm diesem fein empfundenen Bild zulieb gerne seine offiziellen, geleckt gemalten Portraits vergeben.

Seine Zeitgenossen urteilten jedoch anders über ihn. Seine Lebensbeschreibung von Kramm fängt folgendermassen an: „Es ist mir eine angenehme Aufgabe, ein Blatt der Kunstgeschichte schreiben zu dürfen, durch das der Ruhm der niederländischen Malerei unsrer Tage bedeutend erhöht wird. Es betrifft das glänzende Talent des gefeierten ritterlichen Kunstmalers Nicolaas Pieneman, der durch so viele rühmliche Kunstwerke, sich einen europäischen Ruf erworben hat." Immerzeel erzählt noch von Historiengemälden, von biblischen Darstellungen; Kramm, der seine Arbeit fortsetzt, zählt eine Menge fürstlicher Ehrenbeweise auf, goldene, reich mit Emaille und Brillanten verzierte Schnupftabaksdosen und eine endlose Reihe von Bildnissen von König Wilhelm II, von dem Kronprinzen (dem späteren Wilhelm III), von dessen Söhnen, den verstorbenen Prinzen Wilhelm und Alexander, der Prinzessin Sophie, und von dem Gefolge des Königs und des Kronprinzen. Er war der erste Maler in unserm Lande, der zum Ritter des Ordens vom Niederländischen Löwen ernannt wurde, und es muss

hinzugefügt werden, dass er — oder waren es seine königlichen Modelle? — nicht nur im eignen Lande, sondern auch in Paris sehr geschätzt wurde, denn er erhielt auf der grossen Weltausstellung von 1855 in Paris für ein lebensgrosses Portrait Wilhelms III in Marineuniform, das für das Rathaus in Amsterdam bestimmt war, und für das Portrait seines Vaters, den Orden der Ehrenlegion. Es darf nicht unerwähnt bleiben, dass er später in seiner Stellung als Präsident des Kunstvereins Arti et Amicitiae den Malern grosse Dienste erwies, so dass bei seinem Tod Gerard Bilders in einem Brief an Kneppelhout ihm einige tiefempfundene Worte widmete, worauf dieser antwortete, dass die Trauer wohl weniger dem Maler als dem Präsidenten van Arti gegolten haben werde.

Älter als J. W. Pieneman ist der im Jahre 1786 zu Köln geborene Maler Jean Augustin Daiwaille, der als Knabe mit seinen Eltern nach Holland kam, wo er von A. de Lelie in der Malerei unterwiesen wurde. Obgleich seine Gesellschaftsbildchen seinerzeit viel Anerkennung fanden, wurde er doch hauptsächlich von seinen Zeitgenossen wegen seiner breit gemalten, gut getroffenen Portraits bewundert. Er wurde zum Direktor der Amsterdamer Akademie ernannt, legte aber sein Amt später nieder, da er beabsichtigte sich mit einem Agenten der „Handelsgesellschaft" nach Brasilien zu begeben. Nach näherer Überlegung gab er diesen Plan jedoch wieder auf und errichtete eine Steindruckerei; bald darauf liess er sich in Rotterdam nieder, wo er sich bis zu seinem Tode (1850) mit Portraitmalerei beschäftigte.

Aus dieser kurzen Lebensbeschreibung von Immerzeel spricht eine Unbeständigkeit, welche durch den Lebensabriss, den sein Schüler Cornelis Kruseman von ihm

N. PIENEMAN.

KINDERBILDNIS.

entwirft, bestätigt wird. Von Kruseman heisst es, dass er die breite Pinselführung von Hodges lernte, von Daiwaille dagegen — der nie mit sich zufrieden, selten dazu kam, seine Arbeiten zu vollenden — wie man nicht malen muss. Das folgende Geschlecht urteilt jedoch häufig anders und so wird es manchen geben, der in den Schwankungen dieses Malers und Pastellisten feinere Eigenschaften entdeckt, als in den Arbeiten seines mit Ruhm überladenen Schülers. Sein Selbstportrait im Reichsmuseum bestätigt diese Meinung; es zeigt uns das melancholische Gesicht eines Menschen, der nur sich selbst zum Feinde hat. Die hellblauen Augen überraschen durch die moderne Analyse und das ganze Gesicht ist mit einer Treue wiedergegeben, die nur bei einer feinfühligen Natur möglich ist. Das Selbstportrait im Museum Boymans ist als Gemälde ansprechender; dies Museum besitzt auch ein kleines Frauenportrait in Pastel von ihm, das besonders fein in Bezug auf Farbe und Einfachheit des Vortrages ist. Sein bestes Portrait ist wohl das von H. van Demmeltraadt.

Obwohl Cornelis Kruseman noch dem Ende des 18. Jahrhunderts enstammt — er wurde im Jahre 1797 in Amsterdam geboren — kann man ihn nicht mehr zu der Generation von Jan Pieneman rechnen. Nicht etwa, weil Kruseman die niederländische Kunst weiter gebracht hätte — das Gegenteil scheint eher richtig zu sein, denn der weniger gebildete Pieneman hatte sich, wenn auch nicht die feine Bildung, so doch die Natürlichkeit der Maler des 17. Jahrhunderts bewahrt, während Kruseman, bei weniger Temperament mehr Streben nach Verfeinerung, bei weniger Kraft ein Suchen nach ausgesprochenen Formen zeigte, und bei seinem Mangel an einem natürlichen Kolorit sich in seinen biblischen und italienischen

Darstellungen mit Vorliebe harter Farben bediente und im Allgemeinen die Malerei in einen ziemlich barocken Klassizismus hineintrieb.

Indessen scheint es, dass Kruseman bereits in sehr jungen Jahren entschiedenes Talent zeigte; wenigstens erregte er schon im Jahre 1819 auf einer Ausstellung im Haag grosses Aufsehen durch ein Gemälde, welches einen blinden Bettler, von einer Papierlaterne beleuchtet, darstellt; diese Bettlergestalt hatte wiederholt abends auf der Strasse seine Aufmerksamkeit erregt. Man glaubte deshalb in Kruseman einen zweiten Dou oder Schalcken wieder aufleben zu sehen, und er erhielt daraufhin viele Aufträge mit Kerzenlichteffekten, die er aber sämmtlich ablehnte, weil die Nachahmung dieser Lichteffekte durchaus nicht sein Genre war, und er zum Kopieren solcher Sachen keine Lust hatte. Sein Streben war, das Höhere in der menschlichen Natur auszudrücken, und er fühlte sich beleidigt, weil man nicht sofort erkannte, dass er dieses Gemälde nur wegen des ehrwürdigen Bettlerkopfes gemalt hatte. Er strebte weiter als die holländischen Genremaler, deren Stil ihm unbedeutend und unedel dünkte. Es war die Zeit, wo David die Helden seiner Epoche in die Formen der Antike hüllte, aber auch zugleich die Zeit — und wie lange ist es nicht in den meisten Ländern so gewesen — wo man Italien als das gelobte Land, als die Wiege der Kunst beschaute und in den vollendeten Linien Rafaels eine Noblesse sah, neben welcher Rembrandt oft vulgär erschien — eine Meinung, die noch um das Jahr 1880 von einigen der jüngeren Litteraten geteilt wurde.

Im Jahre 1821 begab er sich über Paris nach Italien, wo sich während eines dreijährigen Aufenthaltes in Rom seine Vorliebe für die italienische Kunst noch mehr

befestigte. Er malte zunächst Darstellungen aus der Bibel und römische Landleute, welche sich mit ihren regelmässigen Gesichtszügen und reinen Linien dem Maler von selbst als klassische Modelle darboten, die er im eignen Lande nicht finden konnte.

Er opferte jedoch auch der nationalen Begeisterung, die den älteren Pieneman zum Maler der Schlachten von Quatre-Bras und Waterloo gemacht hatte. Er malte eine spätere Episode: „S. K. H. der Prinz von Oranien im Augenblick der Verwundung von Höchstdesselben Pferdes bei Bauterzen, am 12ten August 1831", ein Gemälde, das, ebenso wie die von Pieneman, wegen der Portraits als eine Fortsetzung der Regentenstücke zu betrachten ist. Doch dieser Zwischenakt war ohne Einfluss auf sein ferneres Schaffen. Die Bildung, die er sich während seines Pariser Aufenthaltes und auf seiner italienischen Reise erworben, hatten ihn der eignen Landesart mehr und mehr entfremdet. Niemals ist für einen unsrer Maler ein langer Aufenthalt in Italien persönlich von gutem Einfluss gewesen. Es blieb doch stets nur die Übertragung einer Anschauungsweise, die unsrer Land- und Volksart durchaus widerstreitet. Die kirchliche Kunst durch einen protestantischen Holländer des 19ten Jahrhunderts in ein gläubiges protestantisches Land herübergebracht, in dem sie ganz ohne Zusammenhang mit dem Gottesdienst steht, muss notwendigerweise entweder nur Illustration werden oder theatralisch wirken. Auch technisch reichte Kruseman's Talent nicht aus; denn obgleich er sich seine Auffassung nach den italienischen Meistern der Renaissance, besonders nach Rafael gebildet hatte, fehlten ihm Gefühl und technische Kenntnisse, um auch nur annähernd die Vollendung, die faltenlose Reinheit Rafael's zu erreichen, wie sie sich

J. A. DAIWAILLE.

PORTRAIT VON H. VON DEMMELTRAADT.

in seinen Madonnen, seinen gleichmässigen Linienkompositionen, seinen Madonnengruppen in ihrer eigenartigen Pyramidenform zeigt. Und ebenso wenig konnte er bei einem solchen zwitterhaften Schaffen das anmutige Sichbeugen der Mutter über das Kind wiedergeben, — eine Haltung, die wir eher bei Jozef Israels finden können — oder gar die Klarheit der Augen der beschattetten Augenwinkel, die Rafael trotz aller Über- und Unterschätzung zu dem beliebten Madonnenmaler machen. Jedoch verstand es Kruseman für ein gewisses Publikum gerade das zu geben, was man in jener Zeit in Holland verlangte: eine idealistische Auffassung der biblischen Figuren ohne Sinnenreiz, ohne Leidenschaft.

Die Kritik beschränkte sich bei der Besprechung seiner Gemälde nur auf die Auffassung und den Gesichtsausdruck; wurde ein einzelnes Mal über die unnatürliche Haltung eines Kindes abfällig geurteilt, so gehörte das zu den Ausnahmen. Es war als ob ein Heiligenschein alle seine Werke umschwebe; so wurde alles und besonders seine biblischen Darstellungen angebetet und in demselben Geist kommentiert. So malt er z.B., nein, „idealisiert ohne aufzuhören, wahr zu sein," — so nannte man es zu seiner Zeit, — eine Hirtenfamilie aus der Campagna und man liest folgenden Ausspruch darüber: „Die Mutter mit dem Säugling auf dem Arm, der Vater ein Typus der Kraft, der seine Lieben sorgsam beschützt, beweisen uns, dass das Herz des Malers nicht in seinem Genie untergegangen ist." Eine solche Kritik war leicht zu befriedigen; er verstand es in seinen Darstellungen durch Gegensätze einen billigen Effekt zu erzielen; z.B. „Eine Frau aus dem Volk, sonnenverbrannt, ein Bild frischen Lebens, und ein errötendes, liebliches, schüchternes Mädchen knieen neben einer

Nonne, die zwischen den engen Mauern ihrer Zelle durch unaufhörliche Andachtsübungen abgemagert ist." Es ist wahr, einige Theologen schrieben voller Entrüstung darüber, dass ein so grosser Mann sich in seinen biblischen Darstellungen Freiheiten erlaubte, die nicht gebilligt werden konnten, aber diese scharfen Kritiken abgerechnet, genoss er einen so allgemeinen Ruf, dass nicht einmal ein Jozef Israëls sich mit ihm vergleichen kann, noch weniger ein Jakob Maris, der so selten ganz verstanden wurde, und selbst nicht Hendrik Willem Mesdag, der so viel mehr aus den Grenzen seines Ateliers heraustritt. Und dies ist nicht unnatürlich, seitdem man sagen kann, dass die Kunst dieser Zeit ziemlich ausserhalb des wirklichen Lebens steht.

Die Kunst der Pieneman, der Kruseman, besonders des Cornelius Kruseman, war der direkte Widerhall seiner Zeit; als Historienmaler in einer Zeit neuerwachten Volksbewusstseins, war Pieneman vollkommen an seinem Platz und verdankt seinen Namen den Bildern von Quatre-Bras und von Waterloo, welche die Besiegelung unsrer Freiheit darstellen und den erneuten Bund mit dem Hause Oranien, der durch die Episode von der Verwundung des Kronprinzen etwas Rührendes erhält.

Mit einem derartigen Stoff begann auch Kruseman seine Laufbahn, malte aber später, nachdem durch den Frieden der Calvinismus eine gemütlichere Form erhalten hatte, hauptsächlich biblische Darstellungen, die wegen ihrer idealistischen Auffassung — so lautete der damals gebräuchliche Ausdruck — in frommen Kreisen sehr bewundert und ausserordentlich gefeiert wurden.

„Es hat wohl von jeher kaum ein Volk gegeben, das im eignen Heim mehr auf erbauliche Lektüre gehalten

hätte, als unsre protestantischen Landesgenossen", sagt A. C. Kruseman in seiner Geschichte des Buchhandels. Van der Palm, des Amorie van der Hoeven, aber auch Egeling, der Weg zur Seligkeit, ein Buch, das im Jahre 1844 den zehnten Druck erlebte, Mel, die Freude der Heiligen in Jehova, das seit seinem Erscheinen im 18ten Jahrhundert es bis zu achtzehn Auflagen brachte, liefern hierfür einen Beweis; und dies wird noch schärfer charakterisiert durch die Sage, dass Van der Palm jedesmal, wenn er gepredigt hatte, nach der Kirche seine Predigt gegen einem Hundertguldenschein eintauschte, den der Herausgeber, um Sonntags keine Geschäfte zu machen, schon vorher auf seinem Ladentisch für ihn bereit legte.

Dass Kruseman's Auffassung eine phlegmatische war, passte gerade für den Geschmack seiner Zeit; Leidenschaftlichkeit würde die Ruhe einer Lebensauffassung gestört haben, in der alles sanft, fromm und edel sein sollte. Die Gemälde und Stiche des 17ten Jahrhunderts, die vielleicht von Einzelnen geschätzt wurden, hielt man für niedrig und gemein im Vergleich zu den Kupferstichen, welche von Texten aus der Feder ernsthafter Schriftsteller begleitet, in den eleganten Almanachen jener Zeit erschienen. Und die Darstellungen aus dem italienischen Landleben, die Neapolitaner, die Pifferari besassen in ihren dunklen Gesichtszügen und in ihren gegen den blauen Himmel stark hervortretenden Umrissen gerade das, was man einen gewissen „Adel" der Linien nannte, der im Gegensatz zu dem vulgären holländischen Volk, den vulgären altholländischen Gemälden so ganz und gar nach dem schwärmerischen Geschmack der Frauen war.

Indessen schwärmten nicht nur die Frauen für seine

C. KRUSEMAN.

DIE DREI SCHWESTERN.

Kunst, sondern eigentlich jedermann, der König, die Königin und was mehr heissen will, auch die Maler.

Nach der Vollendung seines berühmten Gemäldes „Johannes der Täufer", das er zum grösstenteil während seines zweiten Aufenthalts in Rom gemalt hat, vereinigten sich die Haager Maler, um ihm ein bleibendes Andenken als Ausdruck der Bewunderung zu verehren, die in ihnen beim Anschauen dieses Gemäldes erweckt worden war. Man überreichte ihm einen silbernen Becher mit Deckel und Fussstück, ein Kunstschmiedewerk von schöner Form, im Stil des 17ten Jahrhunderts ciseliert und geschmückt mit einer passenden Inschrift in Reimen, die die Verehrung der holländischen Schule für Kruseman beim Anschauen seines Johannes ausdrückte; das Geschenk war von einem Pergament im gothischen Stil begleitet, das den unvergänglichen Ruhm des Malers in schönen Worten verkündete.

Die Gunst des Publikums ist wenig beständig Und die Unvergänglichkeit, die ihm die Inschrift prophezeite, ward ihm weder im wirklichen noch im figürlichen Sinn zu teil

Die meisten seiner grossen Werke bestehen nicht mehr. Kruseman war nicht leicht mit sich zufrieden, und durch fortwährendes Übermalen, durch häufiges Regenerieren worauf er vielleicht nicht genug Sorgfalt verwendete, kam es, dass die Farbe, welche unter der Oberfläche nicht genügend getrocknet war, sich verschob, und zwar so stark, dass der obere Teil unkenntlich wurde; die Hände des Täufers z. B., der sich damals in der Sammlung König Wilhelms II befand, waren nach unten gerutscht, der Kopf hing an der Stelle der Hände und unten am Rahmen häuften sich dicke Klumpen Farbe. Dieser Fall steht nicht vereinzelt da. Auch von englischen

Malern, die nicht genugsam in die Geheimnisse der Technik eingeweiht waren, wird dasselbe erzählt. Nur wenige von seinen Werken sind davor bewahrt geblieben, so die vier religiösen Gemälde im Speisesaal des Jhr. Huijdecoper van Maarseveen in Zeist, ebenso, wie man uns mitteilt seine beste Arbeit, ein Portrait von drei Schwestern und einige andere Bildnisse und kleine Malereien.

Aber auch jener unvergängliche Ruhm, der die Trauer um das Verlorengegangene grösser macht, je mehr Bewunderung wir für das Erhaltene empfinden, war ihm nicht beschieden. Seine Kunst zeichnete sich nicht durch besondere technische Vorzüge oder durch Ursprünglichkeit in der Auffassung aus; sowohl ihre Daseinsberechtigung als ihre Erfolge beruhten in der Auffassung des dargestellten Gegenstandes, und diese Auffassung, die aus seiner Zeit hervorging, musste auch mit dem Geist jener Zeit wieder untergehen. Die Romantik die hinreissende Äusserung der Kunst, die in Frankreich und Deutschland blühte, blieb ihm, wie er selbst schrieb, durchaus fremd. „Die Romantik ist über mich hinweg gegangen," schrieb er einmal. „Ich habe das Gute, das in ihr lag, nicht verschmäht, aber ich habe mich niemals durch sie hinreissen lassen, und ich habe seitdem gesehen, dass sie die Probe nicht hat bestehen können Den Ernst und die ernste Auffassung des Klassischen muss man bewahren, aber man darf nicht knechtisch nachahmen, jeder Zeit gestehe man ihre Forderung zu.

„Ich habe mir nie Fesseln angelegt, bin nie einer bestimmten Schule oder bestimmten Regeln gefolgt, weil mir klar war, dass der eine Stoff himmelweit vom andern verschieden ist."

Seine Theorie war gut und richtig, aber der ein-

geschlagene Weg ein falscher. Er hatte sich in seiner Auffassung immer weiter und weiter von der seines Landes entfernt und seine Stütze in einer zwar ausgesprochenen aber nicht gefühlten Form gesucht.

Seine bedeutendsten Schüler waren Jan Adam Kruseman, sein Neffe, in dessen Atelier Jozef Israels später arbeitete; der frühverstorbene Vinteent, der mit ganzer Seele der Romantik zuneigte, — Johan Philipp und Johan Hendrik Koelman, von denen der erstgenannte der letzte treue Anhänger des Klassizismus war, David Bles, den man hier nicht zu finden erwartet, Herman ten Kate, de Poorter, Elink Sterk und Ehnle.

Jan Adam Kruseman, geboren 1804 in Haarlem, ist hauptsächlich als Portraitmaler bekannt. Man rühmte seine Portraits als gut getroffen, als ausgezeichnete Gemälde „von schönem Kolorit und anmutiger Komposition, auf denen die Farbe gänzlich überwunden ist."

Es ist wahr, obwohl seine Portraits nicht die guten Eigenschaften der Holländer besitzen, sie gewinnen doch durch ihre Einfachheit und einen gewissen Stil unsre Achtung. Nicht in Italien suchte er die Vollendung seiner Bildung sondern arbeitete, nachdem sein Lehrer Cornelis Kruseman sich von Amsterdam nach Italien begeben hatte, in Brüssel einige Jahre unter dem grossen David, ging dann nach Paris, von wo er im Jahre 1825 zurückkehrte und mit seiner „Erfindung der Buchdruckerkunst durch Laurens Koster" an die Öffentlichkeit trat. Auch fing er an Regentenstücke für die Methodistengemeinde in Haarlem und das Leprosenhaus in Amsterdam zu malen. Kann man auch in seinen historischen und biblischen Darstellungen in der Freude an ausgesprochenen Formen, den Einfluss von David und vielleicht noch mehr von Ingres erkennen, so besass er doch

C. KRUSEMAN.

CHRISTUS BEI MARTHA UND MARIA.

weder ihre Kraft noch ihre Ausdauer; andrerseits lag in seiner Farbe, in seiner Modellierung mehr Milde, mehr Natürlichkeit als bei dem älteren Kruseman, aber doch nicht in dem Masse, dass eine spätere Generation diesen Gemälden, ohne kulturhistorische Erwägungen, hätte Anerkennung zollen können, was doch bei einigen seiner Portraits sehr wohl der Fall ist. In letzteren ist er überaus ungleich: das einfache und natürliche Portrait von Adriaan van der Hoop, sein im Stil Ingres' aufgefasstes Selbstportrait im Museum zu Haarlem und ein mehr pikturales Portrait ebendaselbst, das auch seinen Namen trägt, könnten drei verschiedene Maler vermuten lassen. In seinen kleinen historischen Darstellungen lässt er sich gleichfalls von Ingres inspirieren und diese Auffassung, so verschieden er sie auch anwendet, giebt ihm eine gewisse Vornehmheit.

Jozef Israels, der mit Calisch, Chantal, D. van der Kellen, Zimmerman und andern in seinem Atelier arbeitete, stellte ihn zwar bei weitem nicht so hoch als Pieneman, schätzte aber besonders seine Selbsterkenntnis und Einfachheit als Lehrer; er dachte gross genug, um seinen Schülern abzuraten, seine eignen Gemälde zu kopieren, wie es damals gebräuchlich war; er schickte sie lieber in's Museum oder liess sie ein Portrait von van Dijck kopieren, das er billig gekauft und im Atelier für seine Schüler aufgestellt hatte. „Wenn ich je ein Auge habe malen können, so habe ich es von jenem herrlichen Portrait von van Dijck gelernt", bezeugt Jozef Israels noch nach so vielen Jahren.

Er hatte als Maler, besonders als Portraitmaler einen grossen Namen und verdiente mit Portraitieren, nach Aussage seiner Zeitgenossen, jährlich dreissigtausend Gulden. Er führte denn auch in Amsterdam ein herr-

liches Leben, war ein guter Kamerad, half seinen Kunstgenossen, wo er konnte, und war, als er später Direktor der Akademie wurde, als Lehrer herzlich und hilfsbereit gegen seine Schüler. Mit Tétar van Elven, der im Jahre 1839 zuerst einen Plan zu einem Künstlerverein entwarf, gründete er die Gesellschaft Arti et Amicitiae und zugleich eine Unterstützungskasse für Wittwen und Waisen von Künstlern. Auch gehörte er mit Klaas Pieneman, zu den ersten Malern die zum Ritter des Ordens vom Niederländischen Löwen ernannt wurden, ein Ereignis, das damals mit Serenaden gefeiert wurde.

Ritter Kruseman, wie er allgemein genannt wurde, ein Titel der durch den Rationalismus in unsrer Zeit ungebräuchlich geworden ist und für uns denn auch ziemlich komisch klingt, — wir erinnern uns dabei an die Frage eines Schülers aus der untersten Klasse, der, als der Direktor seiner Schule zum Ritter irgend eines Ordens ernannt worden war, in vollem Ernst fragte, wo er sein Pferd unterstellen werde; weil sich das Kind keinen Ritter ohne Pferd vorstellen konnte — Ritter Kruseman also zog sich im Jahre 1850 aus dem öffemtlichen Leben zurück, legte sein Amt als Direktor der Akademie und als Kommissonsmitglied von Arti et Amicitiae nieder, um sich in Haarlem ausschliesslich der Malerei zu widmen.

Von seinen biblischen Darstellungen: „Der letzte der Makkabäer", „Maria mit dem Jesuskind", „Maria und Johannes", ist „Der Pfennig der armen Wittwe" allgemein bekannt geworden durch den Stich von Steelink, der bei F. Buffa und Söhne in Amsterdam im Jahr 1858 erschien und seinerzeit sehr beliebt war. De Genestet machte ein Gedicht darauf, und die schlichte Auffassung — wir kennen das Gemälde nicht — so wie der populäre

Gegenstand machten es zu einem bevorzugten Zimmerschmuck. Von Romantik war in seiner Auffassung ebenso wenig zu spüren, als bei dem älteren Kruseman; wohl war er etwas weniger barock, weniger in einem gegebenen Stil befangen, weniger hart, aber ebenso leidenschaftslos.

Von allen Schülern Cornelis Kruseman's blieben nur die Koelmans, — eine mit den Kaemmerers verwandte Haager Künstlerfamilie, — den Grundsätzen ihres Lehrmeisters treu. Ein Einsamer stand Johan Philip Koelman auf dem Trümmerhaufen des Klassizismus, um so fanatischer, da er alle seine Kameraden und Schüler eine andre Richtung einschlagen sah. Jan Hendrik, sein ältester Bruder, ebenfalls ein Schüler desselben Kruseman, ging aus dessen Atelier direkt nach Rom und blieb dort bis zu seinem Tode. Er malte viele Portraits und war nach Vosmaer, der ihn in Rom kennen gelernt hatte, „ein grosser Kunstkenner, ein gelehrter Geist, ein höchst bedeutender Mann, ja, der Typus einer besondern Art von Künstlern; praktisch, erfahren und bestimmt im Handeln, ist er ausserdem von Natur ein Philosoph, dessen tiefgefühlte Kunstbetrachtungen sich fliessend in Wort und Gedanken äussern." Jan Daniël, ein jüngerer Bruder, der talentvolle Schüler des Tiermalers Tom, malte, abwohl er im Süden ausgezeichnete Studien von Zugochsen machte, auch holländische Weiden mit Vieh, und er hätte, wenn er nicht schon in seinem sechsundzwanzigsten Lebensjahr gestorben wäre, zu einem selbständigen und talentvollen Landschaftsmaler heranreifen können.

Johan Philip, der im Jahre 1818 im Haag geboren wurde, und bei seinem Vater das Schreinerhandwerk erlernte, ging, da er grosse Liebe und Talent zum Zeichnen

J. A. KRUSEMAN.

PORTRAIT VON M. A. DIEUDONNÉ VAN BAERLE.

hatte, zur Malerei über. Als sein Lehrer nach Rom ging, folgte er ihm bald nach und fand dort Teerlink, Maes, van der Ven, den Bildhauer Verhulst, Kruseman, und seinen Bruder. Er blieb fünfzehn Jahre dort, zeichnete, malte und modellierte. Nach dem Haag zurückgekehrt, malte er Szenen aus Rom, manche mit der Feinheit eines Miniaturmalers. Später, als er der Nachfolger van den Berg's an der Akademie wurde, war er mehr Bildhauer und Architekt, als Maler.

Vosmaer nennt seine Zeichnung streng; heute würde man sie eher gefühllos, sogar hart und nichtssagend nennen. Als Mr. C. Vosmaer im Jahre 1885 den Text zu „Unsre heutigen Maler" schrieb, war es in der Kritik noch Mode die Kraft des Zeichnens den akademischen Malern zuzuerkennen, und einem Jozef Israëls das feine Gefühl, einem Jakob Maris die Atmosphäre zu gönnen, ohne sich genügend Rechenschaft abzulegen, worin Zeichnen besteht. Es scheint fast — und hierfür muss auch Alberdingk Thijm als Beispiel dienen — als ob die Kritik der Ansicht war, dass die Zeichnung bei historischen und biblischen Darstellungen oder beim Malen von italienischen Landleuten von mehr Bedeutung sei als bei einem holländischen Interieur, einem ankertragenden Schiffer oder einem Schäfer. Ebenso war es mit der Komposition, die bei den offiziellen Stoffen so sehr bewundert wurde, als sei sie das ausschliessliche Eigentum der historischen Malerei, wie denn auch die Historienmaler bestimmt glaubten, dass die Wissenschaft der Kunst bei ihnen aufhöre und dass Maler, wie Bosboom, Israëls oder Maris dieselbe weder begehrten noch besässen.

Koelman war ein Mensch, der bei umfassender Bildung wenig Tiefe, wenig Ursprünglichkeit besass und den Meistern des 17ten Jahrhunderts sehr unähnlich war, denn

diese waren vor allem gute Maler, ebenso wie die Haager Landschaftsmaler nach ihnen. Trotz seiner Theorien, trotz des Schemas von Gedanken, Meinungen und Grundsätzen, die er sich aus den italienischen Meistern zu eigen gemacht hatte, war Koelman eine Persönlichkeit, und als Lehrer gross genug, um selbständige Schüler heranzubilden.

Noch abweisender verhielt sich J. E. J. von den Berg der holländischen Realität gegenüber, ihm war die Antike Alles, und Jakob Maris lernte, wie er selbst sagt, durch ihn die griechische Kunst verstehen. Trauernd über den Verfall, über die zunehmende Romantik zog er sich mehr und mehr zurück, um sich in theoretische Werke über Proportion, Perspective und Anatomie zu vertiefen, die zu seiner Zeit besonders in Ansehen standen. Mit Fock zusammen machte er Zeichenvorlagen, die beim Unterricht, speziell zum Erlernen der Proportionen verwendet werden sollten; damit die Jüngeren „sich nicht so gewaltig durch die banale Wirklichkeit fortreissen lassen sollten, als oft der Fall ist." Zu diesen Vorbildern, die Fock ausführte, schrieb er, „dass er bei näherer Vergleichung dieser Proportionen mit den Statuen der Antike zu der Entdeckung gekommen sei, dass alle andern Statuen mit Beobachtung derselben mathematischen Regeln gemacht sind und dass die Proportion so vielseitig und biegsam ist, dass der breitschultrige Achilles und der schlanke Eidechsenfänger, der Herkules und der Apollo, die Venus von Milo und die von Medici, alle scheinbar so verschieden, sich gesetzmässig daraus ableiten lassen, so wenig man es vermuten sollte."

Um ihrer Überzeugung mehr Nachdruck zu geben, suchten diese Leute Hülfe in Theorien, trotz Goethe's

Wort, dass alle Theorie grau ist. So schrieb im Jahre 1863 Steuerwald ein von Vosmaer warm empfohlenes Kunstgespräch, worin er die Regeln der Komposition und Anordnung in der Malerei behandelt und ihre Begründung in der Art des Lichtes und den Eigenschaften des Auges darlegt. Die beigegebenen Abbildungen, welche die gewünschten Verbesserungen mehrerer Bilder enthalten, sind, wie Vosmaer sagt, wirklich „Verbesserungen." In einer Anmerkung fügt er hinzu: „Es ist von Wichtigkeit zu bemerken, dass man sich nicht durch die Abbildungen verhindern lassen darf, des Verfassers Vorschläge Verbesserungen zu nennen. Bei einigen sind die veränderten Specimina weniger frisch und schön, als die Abbildung der ursprünglichen; doch liegt dies nur an dem Material, in dem sie ausgeführt wurden; sie sind alle durchdacht und vernünftig." Die Gemälde, denen er seine Beispiele entlehnt, sind Scheffer's Faust und Gretchen, Faust mit Mephisto auf dem Blocksberg, Potters junger Stier, Van der Meer's Ansicht von Delft, Dillen's Krieg, Rembrandt's Simeon, Tizian's Grablegung und drei mythologische Darstellungen, Gallaits Leichen von Egmont und Hoorn und ein Gemälde von Cignani.

Es war alles umsonst. Die Götterdämmerung des Griechen- und Römertums war auch für die holländischen Maler angebrochen und alle Proportionen, alle Schönheitsregeln, alle vernünftigen Grundsätze, um die Malerei und Bildhauerkunst von der Romantik, dem Realismus, dem Naturalismus oder Impressionismus zurückzuhalten, um die Menschen von heute in die Formenschönheit der griechischen Göttertypen oder in den der Madonnen der italienischen Renaissance zu zwängen, waren eitel. Keine Worte, keine Theorien vermögen den Lauf des strömenden Lebens aufzuhalten, vermögen an der Rich-

J. A. KRUSEMAN.

ADA VON HOLLAND.

tung zu ändern, die der Zeitgeist einzuschlagen drängt. Bereits im Jahre 1845, gelegentlich einer Preisverteilung an der Akademie im Haag, hielt Dr. L. R. Beijnen eine Rede, worin er die Frage stellte: „Warum begiebt sich der Künstler unsrer Zeit noch nach Italien, jetzt wo die Ausübung der Künste und Wissenschaften in vielen andern Ländern auf einer höheren Stufe steht?" Für diese Rede wurde Dr. Beijnen zum ersten Ehrenmitglied der Akademie ernannt; ob aber dieses so zur rechten Zeit gesprochene Wort, wirklich den Erfolg hatte, dass die niederländischen Künstler sich allmählich von Italien abwandten und ihre Aufmerksamkeit mehr auf Paris, Brüssel oder auch auf die damals so hochgepriesene Düsseldorfer Akademie richteten, ist nicht bekannt; gewiss ist nur, dass viele Schüler Krusemans zu ihrem Glücke dieser konventionellen Erziehung entrannen und viele dazu kamen, den Weg zu ihrer Volksart zurückzufinden, ging es auch nicht ohne Holpern und Stolpern, in der nun folgenden Übergangszeit.

Auch Holland erfuhr den Einfluss der Romantik, sie kam über Belgien zu uns, und die Litteratur ging diesmal der Kunst voran. In den Jahren 1830 und 1840, jener Zeit, als unsre Malkunst auf dem Höhepunkt des Konventionellen stand, und und es trotz einiger Ausnahmen (die durch allerlei Missgeschick nicht zu ihrem Recht kamen) noch zwanzig Jahre hindurch bleiben sollte, schuf van Lennep bereits seinen Pflegesohn, Drost, der von Potgieter so hochgestellte Romantiker seinen Hermingard. Geertruida Toussaint ihren Almagro und Tollens seine nach deutschen Mustern gemachten Balladen. Die Malerei, die der nationalen Begeisterung auf dem Fusse gefolgt war, nahm nur ungern von ihr Abschied; bis sie endlich durch eine lange Reihe von savoyischen Harfenmädchen und

ungarischen Mausefallenkrämern, durch Historie, Portrait und selbst Landschaft, durch litterarische Stoffe, welche Dante, Shakespeare oder Goethe entlehnt waren, hindurch die Historienmaler zur Romantik herüberleitete.

Doch auch dies war eine von aussen hereingebrachte Form, welche, wenige Fälle ausgenommen, weder den Maler noch den Beschauer in wirkliche Begeisterung versetzt und nur selten durch gewaltsame Scenen die Ruhe unsrer Lebensanschauung erschüttert.

„Was unsre sehnende Seele von der Kunst verlangt ist die Darstellung der Leidenschaften und nicht die Darstellung von Taten, welche Leidenschaften erregen" schrieb Heinrich Beyle in seiner Geschichte der italienischen Malerei. Und gerade diese Leidenschaft, die auf litterarischem Gebiet erst nach 1870 entflammen sollte, auszudrücken, waren diese Naturen unfähig, sei es, weil die Erziehung zu sehr geglättet oder weil es zu dem ruhigen Glauben ihrer Zeit nicht passte. Selbst der Glaubensstreit, diese heftigste Leidenschaft des niederländischen Volkes, hatte sich in einem gemütlichen, frommen Gefühlsleben aufgelöst, ebenso wie unser nationales Bewusstsein, nach dem Kampf um die südlichen Niederlande sich an unsrer grossen Macht im 17ten Jahrhundert gemütlich zu gute that und stärkte.

Bestand übrigens nicht die ganze Romantik jener Zeit, mit nur wenigen Ausnahmen, vielmehr in der Schilderung der Thaten, die die Leidenschaften erregen, als in der Darstellung der Leidenschaften selbst? Und dann, fehlte nicht gerade den damaligen Holländern die beseelende Kraft, durch die ein Delacroix die Romantik in das rein Malerische übertrug, und fehlte ihnen andrerseits nicht die ausdrucksvolle Linie, in welcher die deutschen Maler das spezifisch Romantische zum Ausdruck brachten?

Die Leidenschaft eines Delacroix sollte später bei uns in dem Farbenschwall der Haager Schule, in den Schönheitsvisionen eines Matthijs Maris entflammen, um am heftigsten in Vincent van Gogh, dem noch immer unverstandenen Visionär, emporzulodern. Die Auffassung der Deutschen teilte der holländische Pariser Ary Scheffer, wenn auch weniger nervig in seinen Linien als sie; er ist der Künstler, in dem das Weiche aber auch das fein Empfundene der Romantik einen schwärmerischen Vertreter fand.

KAPITEL III

DIE ROMANTIK

Ary Scheffer, im Jahre 1795 in Dordrecht geboren, war väterlicherseits von deutscher Abkunft. Sein Vater Johann Baptist Scheffer, in Mannheim geboren, war ein Schüler des Portraitmalers Tischbein, er lebte unter dem Königreich am Hofe Louis Napoleons und starb im Jahre 1809 in Amsterdam. Er gilt für einen tüchtigen Portraitmaler, und malte auch Interieurs. In Dordrecht verheiratete er sich mit der Tochter des Dekorationsmalers Arie Lamme, der ein Schüler von Joris Ponse war und sich durch Kopieen nach Albert Cuyp auszeichnete, und auch selbst gelegentlich in dessen Manier malte. Von seiner Tochter Cornelia, der Mutter von Ary und Henri Scheffer, wird gesagt „dass sie der Natur die Gabe der Schönheit und grosses Talent zum Zeichnen zu danken hatte, so dass sie sich bereits in jungen Jahren durch die meisterhafte Behandlung des Zeichenstiftes hervorthat und später einen hohen Rang als Miniaturmalerin einnahm". Sie scheint eine sehr einnehmende, charaktervolle Frau gewesen zu sein, deren Initiative ihre drei Söhne eine gute Erziehung und einem Teil ihres Ruhmes verdanken. Die Geschichte, auch die

der Malerei, zeigt uns eine ganze Reihe von Müttern, die durch ihren unwandelbaren Glauben an das Talent ihrer Söhne, durch ihre unermüdliche materielle Fürsorge, durch gänzliche Selbstaufopferung ihren Kindern den schwierigen Weg zur Kunst ebneten. Die erste Leitung erhielt Ary von seinem Vater, und als dieser im Jahre 1809 starb, also zu einer Zeit, wo bei uns die Malerei sehr tief stand, beschloss seine Mutter mit ihren Kindern nach Paris zu gehen, wo es möglich war, Ary und Henri eine gute Erziehung zu geben. Im Jahre 1810, ein Jahr vor der Abreise nach Paris, also in seinem fünfzehnten Lebensjahr, hatte Ary sich auf einer Ausstellung in Amsterdam bereits durch ein Portrait ausgezeichnet, das man einem geschulten Meister zuschrieb. Es ist besonders auch von französischer Seite betrauert worden, dass er nicht in Holland geblieben ist und nach den Traditionen seines eignen Landes gemalt hat. Aber zu jener Zeit, als so vieler Augen sich auf Paris richteten, das so hoch über uns stand, konnte man das nicht verstehen, und es war natürlich, dass wer nur immer konnte, nach diesem Mittelpunkt der Bildung zog, denn das war Paris für Europa und Amerika das ganze neunzehnte Jahrhundert hindurch. Auf jeden Tall war es für den unbekannten Holländer, der mit einer Bildung nach Paris kam, die in den Augen der technisch so gewandten französischen Maler nur für mangelhaft gelten konnte, eine schwierige Sache sich in der Stadt von Ingres, Delacroix und Géricault einen Platz zu erobern. Kann es uns daher wundern, dass der junge Mann, der, noch halb ein Kind in das Atelier von Guérin, dem Schüler Davids, kam, gänzlich unter den Einfluss seiner Kameraden geriet? Dass er in einem Géricault das Leben zu sehr bewunderte und sich der Palette eines Delacroix bediente

ARY SCHEFFER.

EBERHARD DER GREINER ZERSCHNEIDET DAS TISCHTUCH.

bei den Episoden aus dem griechischen Freiheitskriegen, der auch ihn begeisterte? Wer kann es ihm verdenken, dass er, der sich in seinem vierzehnten Lebensjahr bereits als Haupt der Familie betrachten musste, sein Talent in kleiner Münze verausgabt und viele jener Genrebildchen malt, die damals so gerne gekauft wurden, wenn er dadurch seiner Mutter Erleichterung verschafft und die Erziehung seiner beiden Brüder ermöglicht?

Diese kleinen Gemälde waren, bis auf wenige Ausnahmen, hart in der Malerei, trocken in den Linien und rechtfertigten durchaus die Sorge seines Vaters, der noch auf seinem Sterbebett seiner Frau den Rat gab, ihren ganzen Einfluss zu gebrauchen, um den ältesten Sohn zu verhindern, zu früh Gemälde und Kompositionen zu machen; denn der Vater hatte richtig erkannt, wie gross die Lust seines Sohnes zur Komposition sei, wie er von dem Verlangen erfüllt war, sogleich all seine Kunstträume zu verwirklichen, aber dabei Gefahr laufen werde, die für die Zukunft nützlichen, ernsten Studien zu vernachlässigen. Ehe er sich durch sein „Gretchen am Spinnrad" einen Namen machte, wurde er oft wegen des Mangels einer festen Grundlage für einen Dilettanten gehalten. Dieses Urteil der älteren Kunstgenossen, das ihm selbst nicht unbekannt war, erscheint auch nur natürlich in den Augen der technisch so hoch entwickelten französischen Maler, die wiederholt die Holländer des neunzehnten Jahrhunderts auf ihre Schwäche im Zeichnen hinwiesen, wenn sie auch ihre Kraft in der Farbe, das Erbteil der Niederländer, der Flamands, wie sie dieselben zu nennen pflegten, anerkannten.

Das Portrait jedoch von M. Destutt de Tracy, das er im Jahre 1825 ausstellte, wurde in jeder Hinsicht

ARY SCHEFFER.

PORTRAIT DES KUPFERSTECHERS REYNOLDS.

gelobt und ein Meisterstück in der Zeichnung genannt. Und nach seiner „Verteidigung von Missolonghi", das er mit der Palette Delacroix's malte, nach den „Frauen von Souli", in denen er, bei derselben Farbenbehandlung, zuerst den frauenhaften Zauber seines Talentes zeigte, stellte er im Jahre 1831 sein „Gretchen am Spinnrad" aus, eines seiner besten Werke, das von vielen für sein Meisterstück gehalten wird, auf jeden Fall erwarb er sich damit einen eignen Platz in der Pariser Malerwelt. „Dieses einfache Gemälde", sagt Antoine Etex in seiner sehr kritischen Studie über das Leben und die Werke Scheffers, die er nach seinem Tode gelegentlich der Ausstellung seiner Werke schrieb, „wird Scheffer in welchem Museum es auch aufbewahrt werden möge, einen Platz unter den Malern einräumen, die das Heute überleben werden." Die Reproduktion ist genugsam bekannt. Man bewunderte in dem Bilde das feine Gefühl, den Ausdruck, die Komposition und fand das Ganze ergreifend. Man glaubte, dass niemand Goethe's Gretchen so richtig wiederzugeben verstanden habe als Ary Schefler, kein Maler, kein Dichter, kein Schauspieler. Seine Auffassung war ganz die seiner Zeit, und das Idealistische, womit er sein Gretchen umgab, machte für viele die von Goethe menschlich aufgefasste Unschuld zu einer edlen Gestalt. Heinrich Heine, der über seine Eindrücke des Salons vom Jahre 1831 in die Allgemeine Augsburger Zeitung schrieb, widmete dem „Gretchen am Spinnrad" und seinem Pendant „Faust" ein eigenes Kapitel. Der letztere wurde von den Pariser Malern weniger hoch geschätzt, Heine aber war begeistert über die Auffassung und nannte den Faust „eine schöne Menschenruine". „Überdies, wer niemals etwas von Scheffer gesehen," schrieb er, „wird gleich frappiert

ARY SCHEFFER.

CHRISTUS AUF DEM ÖLBERG.

von seiner Manier, die sich besonders in der Farbengebung ausspricht. Seine Feinde sagen ihm nach, er male nur mit Schnupftabak und grüner Seife. Ich weiss nicht wie weit sie ihm Unrecht thun. Seine braunen Schatten sind nicht selten sehr affektiert und verfehlen den in Rembrandtscher Weise beabsichtigten Lichteffekt. Seine Gesichter haben meistens jene fatale Kouleur, die uns manchmal das eigne Gesicht verleiden könnte, wenn wir es überwacht und verdriesslich in den grünen Spiegeln, die man in allen Wirtshäusern, wo der Postwagen des Morgens stille hält, zu finden pflegt. Betrachtet man aber Scheffers Bilder etwas näher und länger, so befreundet man sich mit seiner Weise, man findet die Behandlung des Ganzen sehr poetisch und man sieht, dass aus diesen trübsinnigen Farben ein lichtes Gemüt hervorbricht wie Sonnenstrahlen aus Nebelwolken. Jene mürrisch gefegte, gewischte Malerei, jene todmüden Farben mit unheimlich vagen Umrissen sind in den Bildern von Faust und Gretchen sogar von gutem Effekt."

„Wahrlich Scheffer's Gretchen kann nicht beschrieben werden," sagt er dann weiter, „sie hat mehr Gemüt als Gesicht. Sie ist eine gemalte Seele. Wenn ich bei ihr vorüberging, sagte ich immer unwillkürlich: „Liebes Kind!".... Es zieht eine stille Thräne über die schöne Wange, eine stumme Perle der Wehmut. Sie ist zwar Wolfgang Goethe's Gretchen, aber sie hat den ganzen Friedrich Schiller gelesen, und ist viel mehr sentimental als naïv und vielmehr schwerfällig idealistisch als leicht graziös."

Besonders die Frauen schwärmten für Ary Scheffer; und zwar so sehr, dass damals in Paris Mut dazu gehörte, um eine Kritik über seine Arbeiten zu veröffentlichen. Sie würdigten das Herz im Maler und

schwärmten für seine fein empfindende und bewegliche Natur. „Une larme aux yeux ne ment jamais" sagt Alfred de Musset, und diese wehmütige Träne, ohne Leidenschaft, ohne eigentlichen Schmerz vergossen verstand der etwas weiblich angelegte Scheffer mit seiner poetischen Auffassung hervorzurufen; er, der Gefühlsmensch, der Mann, herangewachsen in einer gegenseitigen Verehrung von Mutter und Sohn, der Maler, der eine eigentliche Jugend nicht gekannt hatte.

Man nannte ihn einen Zwittermaler, ohne Temperament, ohne wahren Glauben, — übrigens eine Meinung, die ein Katholik über ihn äusserte, der ferner in Bezug auf Ary Scheffer behauptete, dass ein Protestant überhaupt keine religiösen Stoffe malen könne. Man nannte ihn einen Maler voll grossen Strebens, doch ohnmächtig auf den Gebieten der Kunst, Philosophie und Religion etwas zu leisten; man hielt ihn, wie die Denker sagten, für einen Auswuchs mehr, der zu den andern Auswüchsen zu fügen sei, welche die moderne Malerei seit sechzig Jahre unermüdlich hervorbringe.

Wenn nun auch, wegen seines Mangels an einer gründlichen Vorbildung seine Technik in den Augen der Künstler in keinem Verhältnis zu seiner Berühmtheit stand, was in Bezug auf litterarische und wissenschaftliche Bildung wohl der Fall war, — so musste man doch zugeben, dass er ein distinguierter Maler sei. Er kannte nur eine Seite der Malerei: die des Gefühls. Was ihm fehlte war Kenntnis; seine Zeichnung ist trotz des Idealen, trotz des Ausdrucks, den er seinen Gestalten verleiht, nur allzu oft trocken, und die schmelzende Feinheit seiner Farben kann keinen Ersatz für den Mangel an Atmosphäre bieten. Er blieb bei dem Linienschema eines Overbeck stehen, oder in einfache-

ren Sachen, bei der Linie von Ingres, die er mit der Palette von Delacroix vereinigen zu können glaubte, was Charlet nannte: „déjeuner avec les coloristes et diner avec les dessinateurs.

Vosmaer hat vollkommen recht, wenn er im Jahre 1866 schreibt: „Ary Scheffer ist der Überschätzung und Unterschätzung preisgegeben. Als ein Held der Romantik, als ein Künstler, dessen Pinsel nicht immer die gleiche Kraft besass, — als ein Dichter, dessen Feder manchmal den Sieg über den Pinsel davontrug, dessen Streben manchmal höher ging als der Griff seiner Hand zu reichen vermochte, giebt er selbst den Anlass zu dieser verschiedenartigen Beurteilung." Und er fügt noch hinzu: „Hervorragendes dichterisches und malerisches Empfinden, das sich besonders glücklich in der Stimmung des Tones und der Farbe, sowie in der edlen Form äussert, — wenn er auch in Bezug auf Richtigkeit und Festheit derselben manchmal fehlgriff — darf man diesem begabten Künstler nicht absprechen."

Es hat im neunzehten Jahrhundert mehr Dichtermaler gegeben, die, weil ihnen eine gründliche Vorbildung, fehlte, ihren poetischen Gedanken keine malerische Form zu geben vermochten. Aber doch trotzdem diese malerische Form fehlt, die uns Holländern als die erste und einzige Bedingung der Malerei gilt, trotz des zu weichen Gefühls und trotz des oft etwas dürren Linienschemas, ist dieser holländisch-deutsche Maler, der unter den Augen der grossen französischen Meister der Romantik heranwuchs, für uns stets ein bedeutendes Talent gewesen, dessen Gretchen, dessen Gemütsbewegung man niemals sehen kann, ohne das Seelenvolle in seiner Auffassung tief zu empfinden. Sein Talent steht zum grösstenteil ausserhalb der holländischen Überlieferung,

H. A. VAN TRIGT.

PREDIGT VON JUSTUS JONAS.

wenn auch Fernerstehende ein Streben nach Rembrandtschen Lichteffekten bei ihm zu finden meinen. Das goldige Braun, das man dafür halten kann, ist denn auch dem schwachen braunen Mediativ das man überall unter den blassen Farben durchfühlt, bei weitem vorzuziehen, denn dieses mit dem bleichen blauen Farben seiner Gretchen verschmolzen, bringt jene Gesichtsfarbe hervor die uns geradezu unheimlich ist. Ein Gemälde wie den „Christus Consolator" können wir in keiner Hinsicht mehr würdigen. Das Trockene der Linien, das übertrieben Vergeistigte, das uns doch die Idee nicht anschaulich machen kann, der süssliche Christus, der gänzliche Mangel an Farben machen es für uns ungeniessbar. Etwas mehr wahres Gefühl findet man in kleineren biblischen Darstellungen, in Einzelheiten, z.B. in dem Seitwärtsneigen des Kopfes, aber es scheint fast als ob er bei biblischen Stoffen sich unsicher fühlte, weil ihm die kindliche Glaubenseinfalt, die so ergreifend aus Rembrandt's biblischen Darstellungen spricht, gänzlich fehlte. Doch gerade diese vergeistigten Gestalten, diese Körperlosigkeit, diese substanzlosen Farbenzusammenstellungen, dieser Mangel an Modellierung sind seine eigentlichen Ausdrucksmittel und er würde Bilder, wie seine Allegorien, besonders die aufwärtssteigende Gruppe von Glaube, Liebe, Hoffnung, den seelenvollen, von einem Stern gekrönten Kopf der Hoffnung, dem unsere grosse Schrifstellerin der Romantik, Frau Bosboom-Toussaint, einige Seiten ihrer kräftigen Prosa weihte, nicht so hinreissend für alle empfindsamen Seelen haben malen können, wenn er über die Palette eines unsrer sogenannten Kleinmeister verfügt hätte.

Als Scheffer im Jahre 1844 als berühmter Mann nach Holland kam, schrieb er nach einem Besuch des Maurits-

huis: „Ich sehe hier wunderbare Gemälde der altholländischen Schule. Inzwischen fange ich an mein eignes Talent etwas höher zu schätzen. Ich glaube eine Saite berührt zu haben, welche andere noch nicht versuchten zum Tönen zu bringen".

Dies bleibt sein Verdienst.

Er hatte unter Rembrandts Einfluss begonnen, und kam trotz seiner Neigungen zur französischen und deutschen Romantik, wiederholentlich darauf zurück. Die beiden grossen Gemälde im Museum Boymans, die früher in der Sammlung de Kat in Dordrecht waren, Eberhard der Greiner, der das Tischtuch zerschneidet — Le coupeur de nappe genannt — und Eberhard der Greiner, Le Larmoyeur, beides lebensgrosse Gemälde, deren Stoff einer Uhlandschen Ballade entlehnt ist, sind was die Farbe betrifft ganz gewiss unter holländischem Einfluss gemalt, aber der gänzliche Mangel an Atmosphäre macht sich gerade dadurch um so fühlbarer. Derartige Darstellungen, — die beiden genannten Bilder sind aus den Jahren 1851 und 1853 — bildeten etwas später in kleinerem Massstab den Hauptinhalt der englischen Romantik, die mit ihrem Realismus in der Wiedergabe der Details das Eigentum der englischen Praerafaeliten werden sollten. Kräftiger als in diesen Gemälden war Scheffer, wenn er nach der Natur malte, das beweist das Portrait des Graveurs Reynolds im Museum zu Dordrecht, das in seiner geschmeidigen Anlage durch englische Maler beeinflusst zu sein scheint. In der letzten Zeit seines Lebens merkt man in seinen biblischen Darstellungen italienischen Einfluss, woraus sich die kräftigere Farbengebung und die etwas positivere Auffassung des kreuztragenden Christus im Museum zu Dordrecht erklären lässt.

Viele Maler, auch holländische, die sich noch in die Werke der Romantik hineindenken können, halten die „Francesca da Rimini" für sein Meisterwerk. Die Kraft dieses Gemäldes liegt in der diagonalen Linie, in welcher der Maler die Figuren emporschweben lässt; der bekannte Stahlstich lässt es nicht zu seinem Recht kommen. Es ist gut gemalt und hat nicht das Schattenlose seines „Gretchen am Brunnen" — ebenfalls im Wallace-Museum zu London — das auch in der Linienkomposition eher an einen Karton von Overbeck erinnert.

Man hat Ary Scheffer, der von Haus aus Demokrat war, oft seine Anhänglichkeit an die königliche Familie Louis Philipp's zum Vorwurf gemacht, und es lässt sich nicht leugnen, dass er nicht nur als Zeichenlehrer der Kinder des Herzogs von Orleans, sondern auch später als Freund in naher Beziehung zu der Familie des Bürgerkönigs stand, obwohl seine feurige demokratische Natur unter dieser Freundschaft leiden musste, aber ebenso wahr ist es, dass er der Königsfamilie während der Umwälzung, welche Napoleon III auf den Thron brachte, grosse Dienste erwies, und auch, dass er unverblümt sein Missfallen zu erkennen gab, als der König mehr und mehr reaktionär wurde. Er ging so weit, dass er sich hartnäckig weigerte, Leute, die er früher beim König getroffen hatte und die jetzt zu dem Hofe Napoleons III gehörten, zu malen oder in seinem Hause zu empfangen.

Welch ein feinfühliger Charakter Scheffer war, zeigen uns seine Werke zur Genüge. Aber auch im täglichen Leben war er so weich, dass er kein Fältchen oder Wölkchen auf den Gesichtern derer, die mit ihm lebten, sehen konnte. Viele missbrauchten diese Eigenschaft, sodass er gezwungen war, immer angestrengter zu

T. S. COOL.

DER WETTERBEOBACHTER.

arbeiten, um den vielen an ihn gestellten Anforderungen gerecht zu werden. Seine Wohlthätigkeit kannte keine Grenzen und nichts war ihm zu viel, wenn es galt seiner Mutter ein behagliches Leben zu sichern.

Man bekam nicht leicht Zutritt in sein Atelier. Frau Grote, die freilich nicht in jeder Beziehung zuverlässlich ist, erzählt, dass er fast niemand zuliess und selbst als sich eine englische Dame anmeldete, die nach wiederholter Weigerung, ihren sehr vornehmen Namen nennen liess, war er nicht zu erweichen. Doch gab er einige Male den Bitten seiner zahllosen schwärmerischen Verehrerinnen nach. Das geschah dann Sonntag Morgens; alles wurde bereit gestellt; die Besucher traten still ein, wie in eine Kirche, in der Ferne hörte man Orgelspiel; aber der Maler selbst machte derweilen einen Spazierritt im Bois de Boulogne!

Weit ab von dem Gewühl der Weltstadt, das ihn so oft mit fortgerissen hatte, starb er in Argenteuil im Jahre 1858.

Sein Bruder Heinrich, ebenfalls ein Schüler Guérins, war, obwohl weniger berühmt, nach dem Urteil Einzelner, ein besserer Maler. Seine „Charlotte Corday" ein ausgezeichnetes Gemälde, wurde bis zum Jahre 1844 zwölfhundertmal im Luxemburg kopiert. Das Museum Boymans besitzt von ihm eine „Wochenstube". In Ary's Genre malte er seine „Jeanne d'Arc", die sich in der historischen Sammlung von Versailles befindet; doch vor allem zeichnete er sich in der Bildnismalerei aus, und seine Portraits werden schön in der Auffassung, getreu und wahr von Charakter und Ähnlichkeit genannt. Seine Tochter ist mit Ernest Renan verheiratet gewesen.

Im Allgemeinen, hat Ary Scheffer keinen grossen Einfluss auf die Holländer seiner Zeit ausgeübt; die

kräftigsten unter ihnen vermieden ihn eher, als dass sie ihn aufsuchten, denn sie wollten nicht unter seinen Einfluss kommen. Doch kann man sagen, dass dieselbe Empfindsamkeit, die Ary Scheffer's Arbeiten kennzeichnet, sich später sporadisch in anderen Formen auch in der Malerei auch in der unsern, gezeigt hat. Und wenn die Gestalt des grossen holländischen Meisters Jozef Israels auch zu kräftig ist, um einen Vergleich zu wagen, so sollte er doch bei demselben Streben nach Poesie, demselben Suchen nach Ausdruckmitteln, die mit dem dargestellten Gefühl übereinstimmen, bei derselben malerischen Kraft, auf einem anderen Gebiet ein Kolorit, eine Faktur, eine Malweise finden, die einzig zum Ausdruck seiner Gefühle geeignet war, eine Art romantischer Palette, die den Franzosen Duranty über Israels' „Allein auf der Welt" im Amsterdamer Museum zu dem Ausspruch veranlasste, dass es „d'ombre et de douleur" gemalt sei. Und findet man nicht auch in Toorop Momente, die Scheffer, wenn seine Linien kräftiger gewesen wären, hätte malen können, ist nicht in Toorop's „Orgelklängen" das erreicht, was Scheffer gefühlt hat, aber nicht so suggestiv wiederzugeben verstand? Und findet man nicht auch dieselben Eigenschaften bei einer jüngeren Generation wieder, die sich ebenso wie er, mehr durch die abstrakte Linie durch ein manchmal mageres Linienschema angezogen fühlt, aus Reaktion gegen die für sie zu gedankenlose oder lieber gesagt zu wenig litterarische Landschaft?

Ary Scheffer fand einen schwärmerischen Verehrer in Schmidt Crans, der mit van Laar zusammen sein Schüler war, ebenso in dem jungen Maler van Trigt, der in Paris im Atelier seines Freundes Henri Bource unter Robert Fleury arbeitete, aber seine Gemälde regel-

mässig dem Urteil Scheffers unterwarf und auf diese Weise nicht eigentlich unter seiner Leitung malte.
Beurteilt man den Maler van Trigt nach den Stoffen seiner ersten Gemälde, so muss man ihn einen Historienmaler in der Art von Robert Fleury nennen, obwohl dessen Talent kräftiger ist; aber die Vortragsweise seines Erasmus, Melanchton, Luther oder Montaigne deutet auf eine gewisse weiche romantische Gemüts[illegible], die ihn trieb Ary Scheffer aufzusuchen, obwohl [illegible] in der Farbe seiner frühesten Werke die Farbe von Leys wiederfindet, denn van Trigt hat viele [illegible] gehabt. Er ist besonders schwach im [illegible] und vielleicht zeigt sich dies mehr in seinen Gemälden als in der einfachen Auffassung seiner [illegible] Figuren, in denen die Feinheit des Vortrags und der Ausdruck der Gesichter die Aufmerksamkeit [illegible]. Diese Schwäche sieht man am deutlichsten [illegible] seinen späteren Werken, besonders, in seinem [illegible] in Norwegen", dass sich in Teyler's [illegible] hier wirkt die süssliche Auffassung [illegible] die runden und weichen Kinderge[illegible] in gleichem Wert vom Hintergrund [illegible]. Diese weiche leidenschaftslose Art machte ihn [illegible] sehr beliebt. Vosmaer hielt grosse [illegible] aber sieht man die Zeichnungen oder [illegible] Skizzen, die Vosmaer seinem Text als [illegible] van Trigts Kunst hinzufügt, z.B. eine Mutter [illegible] sogleich die weiche Bewegung der [illegible] schwebt, als wirklich nach dem [illegible] Kind greift. Das Handgelenk ist schwach [illegible] überhaupt nicht vorhanden, und [illegible] wird trotz eines feinen Gefühls [illegible] Farbenarrangements stets lauten:

EMILIE VON NASSAU WEIGERT NAHRUNG ZU SICH ZU NEHMEN.

mässig dem Urteil Scheffers unterwarf und auf diese Weise recht eigentlich unter seiner Leitung malte.

Beurteilt man den Maler van Trigt nach den Stoffen seiner ersten Gemälde, so muss man ihn einen Historienmaler in der Art von Robert Fleury nennen, obwohl dessen Talent kräftiger ist; aber die Vortragsweise seines Erasmus, Melanchton, Luther oder Montaigne deutet auf eine gewisse weiche romantische Gemütsrichtung, die ihn trieb Ary Scheffer aufzusuchen, obwohl man in der Farbe seiner frühesten Werke die Farbe von Leys wiederfindet, denn van Trigt hat viele Lehrmeister gehabt. Er ist besonders schwach im Zeichnen und vielleicht zeigt sich dies mehr in seinen Genrebildern als in der einfachen Auffassung seiner historischen Figuren, in denen die Feinheit des Vortrags und der Ausdruck der Gesichter die Aufmerksamkeit stärker fesseln. Diese Schwäche sieht man am deutlichsten in seinen späteren Werken, besonders, in seinem „Gottesdienst in Norwegen", dass sich in Teyler's Sammlung befindet; hier wirkt die süssliche Auffassung eintönig durch all die runden und weichen Kindergesichter, die sich alle in gleichem Wert vom Hintergrund abheben. Diese weiche leidenschaftslose Art machte ihn gerade bei vielen sehr beliebt. Vosmaer hielt grosse Stücke auf ihn, aber sieht man die Zeichnungen oder besser gesagt die Skizzen, die Vosmaer seinem Text als Muster von van Trigts Kunst hinzufügt, z.B. eine Mutter mit Kind, dann fällt sogleich die weiche Bewegung der Hand auf, die mehr schwebt, als wirklich nach dem Händchen des Kindes greift. Das Handgelenk ist schwach gezeichnet, Muskeln sind überhaupt nicht vorhanden, und das endgültige Urteil wird trotz eines feinen Gefühls trotz eines vornehmen Farbenarrangements stets lauten:

W. H. SCHMIDT.

EMILIE VON NASSAU WEIGERT NAHRUNG ZU SICH ZU NEHMEN.

Er war eine schwache Natur ohne Temperament. Schon sein Entwicklungsgang beweist es. Hendrik Albert van Trigt wurde zu Dordrecht im Jahre 1829 geboren und empfing seinen ersten Unterricht an der Haager Zeichenakademie von J. E. J. van den Berg und dem Lithographen Steuerwald; er arbeitete hier zusammen mit Cool und dem bekannten Illustrator Kachel; später malte er unter B. J. van Hove's Leitung, hielt sich 1855—1857 in Paris auf, wo er nach Vosmaer bei Robert Fleury arbeitete, und nach Gram seine Arbeiten regelmässig Ary Scheffer vorlegte; später 1859—1866 malte er in Antwerpen, im Atelier seines Freundes Henri Bource unter der Leitung von Leys. Wie viele grosse Meister! Welch liebenswürdige Schwäche, bei so vielen Stütze zu suchen!

Ein frischerer Zug ging durch Cool's Romantik. „Eine feurige Natur, die zur Melancholie neigte, fand er," sagt Vosmaer, „mit Tadema und van Trigt in der Richtung der Antwerpner Akademie für seine Wünsche und Ansichten Nahrung und bildet mit ihnen eine Gruppe, die sich auf die Historienmalerei verlegte." Cool hatte im Jahre 1853 seinen „Atala" in lebensgrossen Bildern gemalt, ein kühner Griff für einen jungen Mann von einundzwanzig Jahren; im Jahre 1854 schuf er seinen „Johan Wouters van Cuyck" eine Gestalt aus Frau Bosboom's romantischer Erzählung Gideon Florens, zu der ihm Bisschop sass, — im Jahre 1859 „den Letzten der Abenceragen"; „Boabdil, der letzte Seufzer des Mohren." Tadema machte im Jahre 1860 seine Skizze zu „Wilhelm von Saeftingen," und vollendete im Jahre 1895 seine „Kinder des Chlodwig." Van Trigt stellte im Jahre 1858 zu Rotterdam sein Gemälde „die Aussetzung des Moses" aus.

Wir, die wir zwar in unsrer Jugend Chateaubriands

Atala gelesen haben und uns durch die romantische Melancholie des letzten der Abenceragen hinreissen liessen, fühlen jetzt ebenso wie das heutige Geschlecht die Hohlheit dieser christlich romantischen Episode und können, wenn wir im Haager Museum vor dem lebensgrossen Chactas stehn, kaum begreifen, wie ein Maler einen solchen Stoff wählen konnte. Damals wurde es jedoch das vielversprechende Werk eines jungen Künstlers genannt und fand auch in Paris Anerkennung, wie denn in der That trotz der Leerheit in der Komposition, trotz der Härte der Farbe auch noch für uns Überzeugung daraus spricht.

Thomas Simon Cool, der im Jahre 1831 im Haag geboren wurde, begann unter der Leitung von J. E. J. van den Berg an der Haager Akademie zu zeichnen, ging darauf nach Paris, später nach Antwerpen, um bei Leys zu studieren und fand nach den Jahren der Romantik in den Genrebildern, in denen die Holländer sich zu allen Zeiten auszeichneten, seine holländische Eigenart wieder. Der Denker-Maler der „Athala", des „Letzten der Abenceragen" der „Francesca da Rimini" war jetzt ganz Maler, wie uns seine Bilder „In seinem Eckchen", „Bauernreichtum", „An der Quelle" und auch viele Portraits beweisen. Wir kennen von ihm einen Mädchenkopf, der nur etwas mehr Leben, etwas feiner gefühlte Konturen nötig hätte, um für einen Jakob Maris zu gelten; wir kennen Skizzenbücher von ihm, die wenn auch sehr ungleich, oft meisterhaft sind. Sein Vortrag war vielleicht seine schwächste Seite, und wir müssen dies der Unzufriedenheit mit sich selbst zuschreiben, welche den feinfühligsten Malern oft in so hohem Masse eigen ist; das daraus entstehende Gefühl der Ohnmacht untergräbt ihre Energie und verursacht Melancholie.

Bei Cool blieb es nicht bei einer kurzen Nervenverstimmung; trotz alles Erfolges, trotz seiner grossen Arbeitslust geriet er stets mehr unter den Druck dieser Seelenkrankheit, die ihm alles Vertrauen auf eigne Kraft raubte und ihn willenlos und verzweifelnd zur Unthätigkeit verdammte. Endlich fasste er den Entschluss Unterricht zu geben und wurde Lehrer an der Militärakademie, eine Aufgabe, die er kraftvoll anfasste, in der er viel leistete und viel Anerkennung fand; trotzdem wurde er immer unzufriedener mit sich selbst, bis er plötzlich im Jahre 1870 starb.

Cool war einer der Maler, die mit einem glücklichen Talent in eine unglückliche Zeit hineinkamen. Zwitterhaft, wie die meisten damaligen Maler, hatte er den Kopf voll von litterarischen Stoffen; da er weder plastisch noch in Farben dachte oder entwarf, sondern beim Ausbilden seines Stoffes seine ganze Aufmerksamkeit auf den litterarischen Gedanken richtete, war er selten im Stande etwas anschaulich darzustellen. Alle diese Maler waren gebildete Menschen, worauf von auswärts und besonders von den damaligen Kritikern grosser Wert gelegt wurde. Sie waren meistens aus guter Familie und hatten eine Erziehung erhalten, die ihnen in der Unterhaltung gewiss sehr zu Gute kam, aber ihnen für ihre Erziehung als Maler eher von Nachteil war, ausser, wenn sie nicht wie z.B. die Brüder Maris, zu allererst in Farben und Linien denken und ihre Gedanken von Anfang an in reine Plastik umsetzen konnten. Es gab viele solche Vorläufer, die wie er, ihren Weg durch das Kunstleben nicht fanden und unter das Fussvolk gerieten, weil ihnen eine leitende Persönlichkeit fehlte, wie Jozef Israels und Jakob Maris es für die Haager Schule gewesen sind. Wäre er zehn Jahre später ge-

J. SPOEL.

REDERIJKERSAUFZUG.

boren, so würde er zu den feinfühligen Malern der Haager Schule gehört haben.

Der frühverstorbene Maler Lodewijk Anthony Vintcent hat während seines kurzen Lebens die Romantik keinen Moment verleugnet. Ihm schien das romantische Gefühl angeboren, es war seine Stärke wie seine Schwäche. Er begann seine Laufbahn unter B. J. van Hove, arbeitete später unter Cornelis Kruseman, der ihn, da er sich viel von seinem Talent versprach, an sich zog, und zeichnete sich hauptsächlich durch romantisch aufgefasste Genrebildchen aus: kleine Savoyardenknaben mit übertrieben grossen Augen und dergleichen. Für sein Meisterwerk gilt die „Stadtapotheke", die aus der „Kunstkronik" bekannt ist. Sie ist in dem Cholerajahr gemalt und stellt ein Pförtchen dar, vor dem die Kranken, Schwachen und Armen auf Arznei warten. Die Gestalten sind lebendig gruppiert, im Vordergrund zanken ein paar Hunde um einen Knochen, um die Ecke sieht man auf einer schön profilierten Strasse, in der Ferne einen Leichenwagen ankommen. Man sagt, dass Vintcent in leichtem Grad farbenblind gewesen sei, er verwechselte grün und rot; dass dieser Mangel sich gerade auf diesem Gemälde nicht bemerkbar macht, liegt an dem grau-braunen Ton, der in so vorzüglicher Harmonie mit dem dargestellten Gegenstand steht. Solche Genrebildchen jedoch machen nicht den Romantiker, sondern das Gefühl, die Kombination, die Auffassung, das Grausige, das auch seinen wenig kraftvollen Zeichnungen aus Macbeth das Suggestive verleiht. Wir glauben jedoch nicht, wenn wir das Sentimentale, das falsche Gefühl, das sich in diesen Savoyarden mit oder ohne Murmeltierchen oder Mäusefallen zeigt, in Betracht ziehen, dass der junggestorbene Maler auch bei einem längeren Leben diesen romantischen

Seelenzustand überwunden haben würde. Es schien bei ihm, als ob die Ahnung eines frühzeitigen Todes ihre Schatten über sein Leben und seine Kunst gebreitet und ihn zu einer übertriebenen, weichlichen Ausdrucksweise geführt habe.

Die Rotterdamer Historienmaler Willem Hendrik Schmidt und J. Spoel waren zu ihrer Zeit von mehr Bedeutung als Vinteent. Der erstere war der intime Freund von Bosboom, der ihn auf seinem Krankenbette pflegte und bis zu seinem Ende bei ihm blieb. Er war der Lehrer von C. Bisschop und stand in solchem Ansehen, dass man ihn mit einem Anflug von Ironie den Herrgott der holländischen Malerei nannte und seinen Schüler Spoel zu seinem Propheten beförderte. Seine Berühmtheit erstreckte sich auch über die Grenzen seines Landes, denn auf einer Ausstellung in Köln, wohin er seine „Auferweckung von Jairi Töchterlein" schickte, wird sein Werk als das erste, und „Kain und Abel" von Degas als das zweite genannt. Im Jahre 1809 in Rotterdam geboren, stand er zuerst in seiner Vaterstadt unter der Leitung von Gilles de Meyer, der mehr Lehrer als selbständiger Maler war; er bildete sich hauptsächlich selbst und erwarb sich auf seinen langen Kunstreisen in den Museen von Düsseldorf, Berlin und Dresden eine Bildung, die man nicht gering schätzen darf. Und als er in Delft, wo er in seinen letzten Lebensjahren Zeichenunterricht an der Ingenieurschule gab, im Jahre 1849 starb, verzweifelte man nach einem solchen Verlust an der Zukunft unsrer Malerei.

Wir wissen von ihm, dass er seinen Werken Ursprünglichkeit, Kolorit, Anmut und Wahrheit zu geben verstand, besonders im Malen von Stoffen und allerlei nebensächlichen Kleinigkeiten in der Manier der alten

Meister. Und doch wie herzlich langweilig sind nicht gerade diese Eigenschaften bei Malern von sogenannten altholländischen Interieurs. Es hat fast den Anschein, als ob alle darin sich ausgezeichnet haben; denn es wird einem schliesslich weh von all den „trefflich gemalten" Stilllebenattributen und Stoffen auf diesen glatten Bildern. Schmidt verlangte jedoch noch etwas andres von der Kunst, und da blickt auch bei ihm die Romantik durch, er begann zu fühlen, dass die Kunst etwas Edleres, etwas Erhabneres werden müsse. Wir, die wir eigentlich wenig andres von ihm kennen, als die Mönche im Museum Boymans, in denen natürlich nichts von lebendigem Kolorit zu finden ist, sehen in ihm einen guten Maler, mit ziemlich langweiliger Faktur, ohne kräftige Modellierung, besonders ohne Einheitlichkeit. Sein grosser, wenn auch kurzer Ruhm, muss sich auf bedeutendere Arbeiten gegründet haben.

Die Preise, die Schmidt für seine Zeichnungen erzielte, waren für jene Zeit hoch zu nennen. Aber als kurz nach seinem Tod ein Freund eines dieser Aquarelle, wofür kurz vorher zweihundert Gulden bezahlt worden waren, auf einer Auktion zurückkaufen wollte, war der Wert so gefallen, dass er dieselbe Zeichnung leicht für zwei Gulden erhielt. Es ist sehr zweifelhaft, ob diese Maler jemals wieder gefallen werden. Und woran liegt das? Man weiss es kaum, denn es werden schlechtere Malereien zu höheren Preisen verkauft. Es ist wahr, es fehlte ihnen alles, was die Meister des siebzehnten Jahrhunderts in so hohem Grade auszeichnete und die Maler nach ihnen sich wieder aneigneten, das heisst — Leben. Alles war gut und schön, edel und vornehm, aber es war tot. Ganz und gar tot, die Interieurs, die Historiengemälde, die biblischen Darstellungen, die

J. H. VAN DE LAAR.

DIE EHESCHEIDUNG.

Schlachten, — alles war matt, alles süsslich, alles ausser Verband mit dem einen, wovon die Kunst in allererster Linie der Widerschein sein muss. Fast alle Landschaftsmaler blieben durch den unaufhörlichen Verkehr mit der Natur vor diesem Fehler bewahrt; und waren auch die Formeln alt, und verfielen sie wohl einmal in rethorische Phrasen wie die Historienmaler, sie stehen doch selten ausser Verband mit dem Leben.

Es hat fast den Anschein, als ob der Historienmaler Spoel uns etwas näher steht als sein Lehrer. Vielleicht trug hierzu viel der Stich seines Bildes „Rederijkersoptocht" bei. Dieser Aufzug fand gelegentlich der Durchreise der englischen Königin am 19ten März 1649 zu Rotterdam statt. Der Stich des Bildes wurde als Prämienblatt des „Vereins zur Unterstützung der bildenden Künste" herausgegeben und war im ganzen Lande verbreitet. Van Westhreene Wz. sagt, dass in diesem Bild alle seine guten Eigenschaften vereinigt sind, und es ausserdem eine Farbenkraft, eine Sicherheit und Leichtigkeit der Linienführung zeigt, wie sie nur selten bei Spoel zu finden ist. In gewissem Sinne liegt etwas Überraschendes in diesem Bilde, das man seinerzeit eine Skizze nannte, und zum Teil ist es gerade dieses Skizzenhafte was es uns angenehmer macht, weil die damaligen Gemälde so leicht durch eine ölige Vollkommenheit langweilen, während die Zeichnung noch nicht reif und die Modellierung kindlich ist. Auf jedenfall liegt mehr Tiefe, mehr Weite darin, und es lässt sich auch eine gewisse Atmosphäre darin bemerken. Es wurde denn auch von ihm gesagt, dass er mehr Kolorist als Zeichner sei. Eigentlich war er jedoch Portraitmaler. Hier bei dem Malen nach dem Leben, wurden der Phantasie Zügel angelegt, er musste sich mehr konzentrieren, und seine Arbeiten zeichneten

sich durch eine natürliche Auffassung, Ähnlichkeit und durch gute, feine Modellierung aus. Er starb im Jahre 1868 in Rotterdam, wo er auch im Jahre 1820 geboren war.

Ein andrer Zeitgenosse Jan Krusemans, Klaas Pienemans, Hendrik Schmidts, Van de Laars, ist Petrus van Schendel, der im Jahre 1805 in einem Dörfchen bei Breda geboren, unter Van Bree's Leitung, ein Schüler der Antwerpener Akademie war. Er wohnte nach einander in Rotterdam, Amsterdam, 's-Gravenhage und Brüssel, war Historien-, Portrait- und Genremaler, und zeichnete sich hauptsächlich durch seine Bildchen mit Kerzen-, Lampen- oder Fackelbeleuchtung aus, die seinerzeit sehr geschätzt wurden. Als Historienmaler scheute er sich nicht vor Gemälden von grossem Umfang, — seine „Geburt Christi" z. B. war drei niederländische Ellen hoch und vier breit, und dem entsprechend waren auch seine Titel. Einer derselben lautete: „Der heilige Hieronymus, in Nachdenken versunken über das Leiden Christi, sitzt da mit dem Kreuz in der Hand, gehüllt in einen roten Mantel, beschienen vom Lampenlicht, das aus einem irdnen Fass fällt, hinter dem man den imaginären Engel bemerkt, den dieser Heilige stets zu sehen glaubte." Indessen muss man ihm das Verdienst lasssen, dass er in Wiedergabe dieser Kerzenlichteffekte Ausgezeichnetes leistete, ohne den Bildchen etwas Süssliches zu geben. Er hatte mit da Vinci — wenn auch der Abstand zwischen beiden unübersteiglich ist — die Vorliebe für Maschinenkunde gemeinsam, in der er sich auch mit Erfolg bethätigte, sodass er ein Patent erhielt auf seine Verbesserung der Fortbewegungsmittel von Dampffahrzeugen; eine Verbesserung, nach der man lange vergeblich gesucht hatte.

Viel mehr zur eigentlichen Romantik gehörte der im Jahre 1807 geborene Rotterdamer Jan Hendrik van de Laar, ein Schüler von G. Wappers und von dem Miniaturmaler C. Bakker. Wenn er sich auch wohl einmal von geschichtlichen Stoffen angezogen fühlte, so z. B. als er den „Heldentod von Hermann de Ruyter" malte, mit Vorliebe bewegte er sich doch in den romantischen Episoden von Walter Scott oder in den romantischen Gedichten von Tollens, denen der Stoff für sein Gemälde „die Ehescheidung" im Museum Boymans entnommen ist. Romantisch sagten wir? Nein, eigentlich hat seine Kunst mit dieser Richtung ebenso wenig gemein, als das Gedicht von Tollens. Das Gemälde strotzt von spiessbürgerlicher Sentimentalität, von Unnatur, von theatralischer Gemachtheit und innerlicher Kälte und steht in vollkommner Übereinstimmung mit den unangenehm hässlichen Versen von Tollens, der den Vater zu seinem Kind sagen lässt:

God geev' het en gun mij dien troost in mijn rouw!
Gelijk' nooit uw harte naar 't harte der vrouw ,

worauf die Mutter dann in der folgenden Strophe dieselbe Ermahnung an den im moralischen Zwiespalt schwankenden Knaben richtet. Der Maler stellt den Augenblick dar, wo das Kind vor dem Richter steht, mit einer ängstlichen Wendung des Kopfes nach den von einander abgewendeten Eltern blickt, und sich sowohl moralisch als körperlich sehr elend zu fühlen scheint. Dass zum Schluss doch alles gut wird, braucht wohl kaum gesagt zu werden.

Zu jener Zeit stand es so: man war, wie in Belgien, entweder Genremaler in der Art der alten holländischen Historienmaler, wobei Belgien sich der französischen lebendigeren Auffassung zuneigte; man malte auch

H. A. DE BLOEME.

PORTRAIT VON BARON VAN OMPHAL.

biblische Darstellungen; dabei hatte Belgien das voraus, dass es ein katholisches Land war und seine Maler also an eine gewisse Tradition gebunden waren und deren Bilder wirklich ihre Verwendung in den katholischen Kirchen fanden. Bei uns ist nur der friesische Maler Otto de Beer bekannt, der, in Woudsend im Jahre 1797 geboren, unter andrem „die Auferweckung des Lazarus" für die Kirche seines Geburtsortes malte. Sein bestes Werk die „Bergpredigt Christi" war für die Kirche von Heerenveen bestimmt; er brauchte also ebenso wenig, wie die Maler der katholischen Länder seine Zuflucht zu sentimentaler Weichheit zu nehmen, um den pietistischen Protestanten zu gefallen. Man malte auch Portraits — und hierin war man stets mehr oder weiniger gut — man malte in gewissem Sinne weltliche Interieurs, meist süsslich und geleckt, oder man malte Landschaften, doch das war mehr eine Nebenströmung; endlich malte man auch alles dieses abwechselnd. Wir besassen keinen Leys, der in seiner Renaissance der alten Niederländer Farbe und Stil vereinigte, wenn wir auch in Huib van Hove's „Durchblicken" oft Farbe und Vortrag anerkennen müssen; alles war übergossen mit einer romantischen Sauce, man hatte eine besondere Vorliebe für ziemlich barocke leidenschaftslos neben ein ander gestellte Gegensätze und für Bilder mit Mönchen. Eines der krankhaftesten Beispiele hierfür ist ein Boudoir, in dem sich eine Dame befindet, hinter der ein Mönch steht, von van Beveren, dem schwächlichen Maler, der im Museum Fodor so vielfach vertreten ist; auch Schmidt teilte diese Vorliebe, wie seine Gruppe von „fünf nachdenkenden Mönchen" im Museum Boymans beweist, ja sogar Bosboom, der stets vornehme Maler, der von Anfang an seinen Weg so klar vor sich sah, machte in gross-

artiger Weise diese Mode mit, in seinem „Cantabimus et psallemur" und in „dem orgelspielenden Carmeliter".

Die Maler jener Zeit, zu denen auch Cool und van Trigt gehörten, begannen fast alle ihre Laufbahn damit, dass sie der Romantik oder Historie ihren Tribut bezahlten, wenn auch viele sehr bald zur Tradition ihres Volkes zurückkehrten. Zu diesen gehört der früh-verstorbene Taco Scheltema. Es gab noch einen Harlinger Scheltema, einen Portraitmaler, der im Jahre 1760 geboren ist, von dem wir ein Gemälde, „Die Vorsteher der batavischen Gesellschaft zu Rotterdam" besitzen, das jetzt dort auf der Börse hängt. Taco Scheltema wurde im Jahre 1831 zu Arnheim geboren, er begann unter de Swart zu malen und kam endlich zu dem klassizistischen van den Berg, während er selbst mit seiner Vorliebe für Schiller, Goethe und Klopstock mehr zu Ary Scheffer neigte; in dessen Geist malte er seine „Contemplation" und sein „Lichtstrahl in der Dunkelheit", eine Frau, die durch die Eisenstäbe des Gefängnisses ihrem Mann das Kind zeigt; und trotz seines kurzen Lebens begann er auch noch in der Manier von Meissonier und Gerard Dou zu malen. Er und Scheeres standen übrigens bei ihren Kunstgenossen in hohem Ansehen, man prophezeite ihnen eine schöne Zukunft und beider Arbeiten fanden viel Anerkennung.

Aber trotz diesem allem schlief die Historienmalerei nicht ganz ein. Die Mäcene verlangten sie; Amsterdam, das stets ernste Amsterdam, dem die Natur für das tägliche Leben nicht so viel Fröhlichkeit gegeben hat als dem Haag, hielt an der Geschichtsmalerei fest, es hielt die Maler an dem, was ihm ein nützliches und würdiges Ziel der Malerei zu sein schien. Und selbst Potgieter, so freisinnig er war, wo es seine eigne Kunst

galt, beweist und bestätigt in seinem Aufsatz über das Rijksmuseum diese Idee. Denn er sagt: „Den Alten ihre schöne Welt und den noch schöneren Olymp, den ihre Dichter geträumt, ihre Philosophen erdacht haben-dem Sohn des Südens eine Kunst, die seinen Gottes; dienst stützt, die seinen Sinnenreiz in religiöses Gefühl verwandelt, für das er gleich dem erwachsenen Kind lebenslänglich empfänglich bleibt, wie für die Kunst; — uns aber, uns Natur, mit dem Auge der Liebe gesehen; uns Wahrheit, geschaut mit dem Sinn für das Schöne; uns die Vorfahren, das Vaterland, die Freiheit, das Höchste wofür unser Herz entbrennt, ausser dem Göttlichen, von dem wir keine Abbilder dulden", und darauf . . . giebt er den Malern seitenlang Anweisungen zur Wahl historischer Stoffe.

Und wenn er die Portraitgallerie durchschreitet, bleibt er sinnend vor jedem Bildnis stehen und seufzt, dass, während das kleine Seeland eine Denkmünze auf die Armada schlagen und Schiller seine Leier über den Untergang der unüberwindlichen Flotte erklingen liess, er vergeblich an den Wänden entlang blickt und nach einem Erinnerungszeichen sucht; er klagt, dass er selbst unter dem Überfluss von Marinebildern aus der letzten Zeit nicht ein einziges findet, das an die unvergessliche Thatsache erinnert; ja er macht sogar van Cuyp und de Keyzer in ihren Familienportraits den Vorwurf „ihrer so ganz einseitigen Vorliebe für den begüterten Stand"; und Louis Philippe, der mit der Losung „Sympathie pour toutes les gloires de la France", die Kunstsäle von Versailles füllen liess, weckt seine Eifersucht.

Am komischsten und zugleich überraschendsten zeigt sich diese historische Romantik bei vielen der kleinen Gemälde in der historischen Gallerie, die durch eine

H. A. DE BLOEME.

PORTRAIT VON FRÄULEIN J. HUYSER.

fortlaufende Bestellung des Herrn de Vos, eines bekannten Sammlers in Amsterdam während der Jahre 1848–1863 entstanden ist. Jeder Maler konnte so viel er wollte dazu beitragen und war auch die Bezahlung für jedes Bild eine mässige, so war es doch für den, der gerade Geld nötig hatte, ein Leichtes ein solches Bildchen in ein paar Tagen fertig zu machen.

Die Bilder dieser historischen Gallerie sind jetzt im Städtischen Museum zu Amsterdam untergebracht. Ausser diesen zweihundert dreiundfünfzig Bildchen von demselben Format, besass de Vos noch eine ansehnliche Sammlung, deren Glanzpunkt in Zeichnungen von altholländischen Meistern bestand, die sich jetzt teilweise im Rijksmuseum befinden. Der historische Plan, der die vaterländische Geschichte vom Jahre 1840–61 umfasste, wurde, wenn wir gut unterrichtet sind, von dem bekannten Schriftsteller Jacob van Lennep mit viel Verständnis und Geschmack angegeben und in einem Katalog kommentiert.

Was ausser einer anschaulichen Lektion in der vaterländischen Geschichte für die Amsterdamer Jugend der Nachwelt daraus bleibt, sind die Bilder von Allebé, Alma Tadema, Jozef Israels und die sechsundzwanzig Bildchen von Rochussen, die sich durch Farbe, Stil und ausserdem durch Einheit der Handlung und grosse Gewandtheit auszeichnen; den Löwenanteil an den Bildern hatte Egenberger, der früher Lehrer an der Amsterdamer Akademie, später Direktor der Akademie in Groningen war, und mit ihm Wijnveldt, sein Nachfolger in Amsterdam. Die Beiträge dieser beiden Maler gehören zu den ärgsten ihrer Art; nur wo Egenberger sich auf das achtzehnte Jahrhundert beschränkt, ist er einfach und nicht ohne Verdienst. Die diagonalen Linien der schlagbereiten

Arme in dem „Heldentod Jan van Schaffelaars" sind wohl das beste Beispiel dieser rohen theatralischen Historienmalerei, die, ebenso wie die geschichtlichen Schauerstücke der Volkstheater, ihren Helden, den Verräter und den Feigling als dick aufgetragene Typen erscheinen lassen, ohne sich um das Gemälde als solches zu kümmern. Wahrlich, in dem von beiden Malern gemeinsam für das Rathaus zu Haarlem gemalten Bilde „Kenau Hasselaar" der Heldin aus unsrem achtzigjährigen Kriege, ist die Leidenschaft der holländischen Amazonen im Ausdenken von Verteidigungsmitteln der Beschreibung eines Huysmans mehr wie würdig.

Zwischen all diesen an ihre Zeit gebundenen Malern, zwischen so viel Mittelmässigem, inmitten einer ganzen Reihe von Berühmtheiten, die wir heute unmöglich noch geniessen können, steht de Bloeme als ein tüchtiger Maler, ehrlich und einfach, weder von seiner Zeit noch von den Meistern des siebzehnten Jahrhunderts beeinflusst. Hermanus Anthonie de Bloeme wurde im Haag im Jahre 1802 geboren, und starb auch dort im Jahre 1867. Er lernte zuerst bei J. W. Pieneman, in dessen Atelier im Haag er arbeitete und dem er später bei seiner Ernennung zum Direktor der Akademie in Amsterdam dorthin folgte. Es war kaum anders möglich, auch er musste dem Zeitgeist opfern und malte zuerst historische und später biblische Darstellungen, unter denen seine „Maria Magdalena" als beste genannt wird. Wir glauben nicht, dass er in diesen Gemälden höher als seine Zeitgenossen stand, denn seine besten Portraits datieren erst aus den letzten zwanzig Jahren seines Lebens. Das merkwürdigste für jene Zeit war, dass er nicht nach Italien ging, um dort zu suchen, was er zu Hause auch finden konnte und es ist um so auffallender, als diese

für ihn so günstige Thatsache nicht einer bewussten Überzeugung entsprang, sondern sich vielmehr auf seine Anhänglichkeit an sein Elternhaus und seine Gewohnheiten gründete. Als er auf der Amsterdamer Akademie an dem grossen Weltbewerb teilnehmen sollte, lieferte er sein „Adam und Eva an der Leiche Abels" absichtlich unvollendet ein, um den Preis nicht zu erhalten, der ihn für vier Jahre weit weg geführt haben würde. Es ist leicht möglich, dass er sich dadurch die echten Malertugenden, die ihn auszeichneten, bewahrt hat; wohl wird auf seinen kleineren Reisen der ein oder andere Einfluss sich geltend gemacht haben; so zeigt z.B. sein bestes Portrait, das köstliche Bildnis eines Fräulein Huyzer im Haager Museum, eine gewisse Ähnlichkeit in der Auffassung mit einem Portrait von Gallait, das sich ebenfalls in unserm städtischen Museum befindet, obwohl der Vergleich zum Nachteil des einst so berühmten Belgiers ausfallen muss. Die Zeichnung ist sorgfältig und schlicht, ohne all die unnötigen Nebendinge, mit denen seine Zeitgenossen ihre Portraits ausstaffierten; auch da wo er ganz frei in der Auffassung war, malte er seine Portraits ebenso knapp begrenzt, wie es unsre heutigen jüngeren Maler thun. Dabei frappiert uns in der Kopfhaltung auf dem oben genannten Portrait eine Anmut, die man in jener Zeit nicht zu finden erwartet. Sein Kolorit ist einfach und fein, ebenso die Faktur, und alles steht in so gutem Verhältnis zu einander, dass man zu analysieren vergisst. Nicht leicht zufrieden mit seiner Arbeit, wischte er lieber ein beinahe vollendetes Portrait wieder aus, als dass er es ablieferte, wenn es ihm nicht gelungen schien, wodurch er freilich endlose Geduld von seinen Modellen forderte. Für uns, die wir durch Photographien verwöhnt sind, erscheint die Zahl der Sitzungen,

J. G. SCHWARTZE.

SELBSTPORTRAIT.

die er nötig hatte, unglaublich. Man erzählt, dass Prinzessin Marianne, die zur festgesetzten Stunde zu einer letzten Sitzung in's Atelier kam, den Maler beschäftigt fand ihr Portrait wieder auszuwischen, worauf eine Scene folgte, die erst nach dem gegenseitig gegebenen Versprechen, auf's Neue anzufangen, beigelegt wurde. Wenn in dem Bild von Fräulein Huyzer ein Schimmer der Romantik zu finden ist, den ein so guter braver Maler wie de Bloeme gut vertragen kann, so zeigt er sich in dem Portrait der Frau van Kerckhove-Snoek, das sich ebenfalls im Haager Museum befindet, durchaus von seiner realistischen Seite, und obwohl dies geistreiche Bild durchaus nicht Karikatur ist, verkündigt es bereits den späteren Bakker Korff, obwohl dieser einen Maler wie de Bloeme in einfacher plasticher Darstellung nicht erreichen konnte.

Ein grosser Unterschied im Temperament besteht zwischen diesem einfachen Haager Portraitmaler und dem etwas jüngeren Romantiker Johan George Schwartze, der seinerzeit in Amsterdam als Portraitmaler sehr hochgestellt wurde. Durch eine breitere Auffassung, durch eine gewisse Neigung zur Romantik, durch sein Suchen auch neben dem äusserlichen etwas vom inneren Leben seiner Modelle wiederzugeben, strebte Schwartze in seinen Portraits nach Höherem; deswegen möchte man ihm, der etwas von Rembrandt hat, von vornherein einen gewissen Vorrang einräumen, zumal wenn man sein Selbstportrait betrachtet, das bei einer fesselnden Auffassung so gross gemalt und so seelenvoll vorgetragen ist. Doch bei wiederholter Betrachtung wird das Urteil ein anderes, da kommt unter dem seelenvollen Vortrag eine Schwächlichkeit zum Vorschein, mögen wir es auch eine liebenswürdige Schwäche nennen, mit

welcher die einfache Tüchtigkeit eines de Bloeme es gut aufnehmen kann. Dass dieser breit beanlagte Maler, dessen ausgesprochenes Talent, uns auch heute noch fesselt, für die Jüngeren nicht mehr Bedeutung behalten hat, liegt vielleicht gerade in seiner Neigung zur Romantik, in dem Streben, seinen Portraits durch zu stark ausgedrückte geistige Eigenschaften Charakter zu geben. Wenn Jozef Israels das suggestive Portrait des Landschaftsmalers Roelofs malt, dann unterstreicht er beim Suchen nach dem Menschen unter dem gesellschaftlichen Firnis, keine einzelne Eigenschaft auf Kosten einer andern. Nur an den Augen könnte hier vielleicht ein feines Auge in dem Dargestellten den Maler erkennen, aber selbst diese sind dem intensiven Leben untergeordnet, das in den weitgeöffneten Nasenlöchern, unter der hohen Stirne, in den Augen unter den borstigen Augenbrauen atmet. Wenn dagegen Schwartze das Portrait von Professor Opzoomer, dem Philosophen, malt — ein Portrait, das von den Freunden des Professors wegen seiner Auffassung auf das Höchste bewundert wurde — und ihn als Faust in dem Augenblick der Verzweiflung darstellt, so liegt darin für uns so viel Theatralisches, dass es mehr einer rhetorischen Phrase als einem Menschen gleicht. Doch soll damit keineswegs gesagt sein, dass Schwartze nicht ein vorzüglicher Maler war, und dass bei ihm, etwa wie in dem späteren Lenbach der Maler ganz in dem Psychologen aufgegangen sei; denn, obgleich von deutscher Abstammung, zeigt er doch holländische Charakterzüge: warme Schatten und kräftige Halbtöne, energisch modelliertes Licht, sorgfältige Ausführung, Fülle und Vollständigkeit. Das Selbstportrait des Malers ist sicherlich eine der schönsten Äusserungen niederländischer Romantik; das Portrait

seiner Frau, das seiner Zeit viel Aufsehen erregte, besitzt den Reiz, den man jederzeit in einem Frauenportrait zu schätzen weiss, wie die Formen sich auch ändern mögen; auch seine Kinderbilder sind von einer durchaus eigentümlichen Auffassung und das Portrait des Dr. Rive muss in gewisser Hinsicht kräftig genannt werden. Amsterdamer von Geburt, zog er in jungen Jahren mit seinen Eltern nach Philadelphia und kehrte von dort erst in seinem vierundzwanzigsten Lebensjahre im Jahre 1838 zurück, besuchte unter Schadow und dessen Sohn sechs Jahre lang die Düsseldorfer Akademie und erhielt zugleich von dem bekannten Landschaftsmaler Lessing Privatstunden. Im Jahre 1846 liess er sich in Amsterdam nieder, weil hier auf der städtischen Ausstellung sein erster Beitrag, das Portrait einer jungen Frau, besonders grossen Erfolg gehabt hatte.

Hier malte er dann „Das Gebet", „Der Gottesdienst der Puritaner" und „The Pilgrimfathers"; letzteres verunglückte auf dem Wege nach Amerika, ist aber durch die Lithographie von Allebé bekannt geblieben. Durch alle diese Werke machte er sich einen Namen. Eine englische Kritik aus jenen Tagen nennt „Die drei Marien, die zum Grabe gehen", einen schönen Gegenstand, gross gezeichnet und anspruchslos ausgeführt. Die Gestalten sind würdig, aber lebendig, die bewundernswürdig gemalten Draperien haben klassische Formen; und alles Nebensächliche ist nach den Grundsätzen der Einfachheit, Einheit und Harmonie gemalt. Man fand es auch bedauerlich, dass er dieses Genre wegen der vielen Portraitaufträge ruhen lassen musste; doch wir glauben, dass die vielen und grossen Bewunderer seiner Portraits diese Schicksalsfügung ebenso wenig betrauert haben werden, wie die Nachwelt. Denn gewiss ist, dass in

späteren Jahren sein Ruhm ausschliesslich darin bestand, ein feinfühliger und zuweilen ein genialer Portraitmaler zu sein. Auch in Deutschland schätzte man ihn später sehr hoch. Die Kölnische Zeitung schrieb gelegentlich seines Portraits des Schriftstellers van Lennep: „Dieser Portraitmaler ist ausserhalb Hollands wenig bekannt, aber gehört dessenungeachtet in seinem Fach zu den ersten Meistern unsrer Zeit." Die Wärme seiner Portraits hatte er Rembrandt entlehnt und trotz seiner deutschen Erziehung wählte er sich von Anfang an Rembrandt zum Vorbild, den er mehr als alle andern Holländer bewunderte. Sein bedeutenster Schüler war seine talentvolle Tochter Therese, die bekannte Portraitmalerin der Gegenwart.

KAPITEL IV

DIE LANDSCHAFTS- UND GENREMALER

Die Geschichte unsrer Malerei liefert vom Anfang an den deutlichen Beweis, wie jede neue Bewegung, jedes Aufblühen nur durch eine Reibung erreicht wird, indem Wirkung und Gegenwirkung, Spannung und Entspannung auf einander folgen. Tritt nun diese Reibung an einem historischen Wendepunkte ein, so erzeugt sie den Funken, der über das schlummernde Bewusstsein der Zeit Licht verbreitet; und zwar ein um so helleres, je heftiger die Bewegung ist. Und war auch im Anfang des neunzehnten Jahrhunderts die Zeit nicht danach angethan, auf welchem Gebiet auch, irgend etwas zur Blüte zu bringen, eine Bewegung war doch da, sei es auch, dass sie die holländische Malerei mehr von der guten Richtung ab, als in dieselbe hinein führte. Doch hat eine falsche Richtung jedenfalls den Nutzen, dass sie die Gegenwirkung, die Auflehnung hervorruft; und von einer solchen Auflehnung zeugen in der That die einfach nach der alten Tradition gemalten Landschaften und Interieurs jener Maler, die trotz den gefeierten Grössen zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts (deren Ruhm freilich einigermassen usurpiert war), ihre Stellung behaupteten,

und die man als die Vorläufer der Haager Schule bezeichnen kann.

Es ist nicht leicht, den Ursprung einer Malerperiode zu finden und noch schwieriger ist es, den Ursachen der Gegenwirkungen, des Widerstandes nachzuspüren, wodurch die eine oder andere Thatsache nicht die Folgen hat, die sie, logisch betrachtet, hätte haben müssen.

Maeterlinck nennt eine solche Umgehung der Gefahr die Folge einer intuitiven Warnung, die das Unbewusste im Menschen seiner Intelligenz giebt. Will man diese Erklärung materieller ausdrücken, so kann man sie Selbsterhaltungstrieb nennen; und wir können sie hier, wo es eine Richtung betrifft, die nach dem Zeitgeist ihre Wirkung nicht verfehlen konnte, und die doch nicht eher Einfluss hatte, als bis sie von aussen eine theoretische Bestätigung erhalten hatte, als den angeborenen Selbsterhaltungstrieb des holländischen Malers beschauen, der sich nicht so leicht fremden Einflüssen hingiebt.

So stehen diese Landschaftsmaler, die in der Einfalt des Herzens dabei blieben das zu malen, was ihnen am besten gefiel, neben den Historienmalern, die die Kunst jener Zeit beherrschten. Ohne auf eine offizielle Malkunst zu achten, besass für sie, als echte Söhne eines Geusenvolkes, das keine fremde Herrschaft dulden will, die holländische Natur noch dieselbe Eigenart, dieselbe Anziehung, die sie für ein früheres stärkeres Geschlecht gehabt hatte.

Es gilt jetzt für ziemlich ausgemacht, dass die Landschaftsmalerei, die nichts weiter sein will, im wesentlichen holländischen Ursprungs ist. Und obgleich wir Taine in seiner Theorie über das Milieu nicht durch Dick und Dünn folgen wollen, oder richtiger gesagt, wohl seiner

Theorie im allgemeinen, aber nicht ihrer Anwendung auf Personen und Künstler, so wird die Ursache seiner Theorie doch wohl in der Thatsache zu finden sein, dass nirgends, ausser vielleicht in Venedig, Natur, Klima, Atmosphäre, Licht, Luft und ihre Widerspiegelung in dem vielen Wasser, das den malerischsten Teil von Niederland, die Provinzen Nord- und Südholland, durchzieht, das Leben so stark beeinflussen wie gerade in Holland. Die unaufhörliche Abwechslung von Sonnenschein und Wolken, die breiten Wolkenschatten über den Flächen, die lange Dämmerung, die im Innern der Zimmer nur dann ganz vertrieben wird, wenn eine helle Wolke ein scharfes Reflektionslicht hineinwirft, bringen eine Bewegung in die Natur, die gerade durch den unendlichen Wechsel stets fesselnd für das Auge bleibt und besonders ein Malerauge zu fortdauernder Beobachtung zwingt.

Die ersten niederländischen Maler sahen die Landschaft durch ihre farbigen Fensterscheiben, aus ihren farbigen Häusern, aus ihren farbigen Strassen im Gegensatz zu dem schwülen Farbenreichtum ihrer Kirchen, also aus einem von der Natur abgeschlossenem Kreis heraus — rein und einfach — und malten sie, so wie sie sie sahen, ohne Tiefe, ohne Leidenschaft, die sie sich für die dramatische religiöse Handlung im Vordergrund vorbehielten. Die Meister des siebzehnten Jahrhunderts, die die Natur ganz um ihrer selbst willen malten und sie zur Trägerin ihrer Gemütsverfassung, ihrer Melancholie oder Lebensfreude machten, gaben sowohl die ruhig klaren als die dramatischen Momente wieder; der moderne Vermeer zum Beispiel verlieh in seiner Ansicht von Delft dem Himmel eine Beleuchtungskraft die nicht leicht zu übertreffen ist, und Ruysdael gab in seinen Landschaften seine eignen Stimmungen ebenso

D. J. VAN DER LAEN.

LANDSCHAFT.

tief wieder, wie es zwei Jahrhunderte später die Maler der Barbizonschen und Haager Schule thun sollten.

Noch ein Grund zu der Annahme, dass die Landschaftsmalerei holländischen Ursprungs ist, lässt sich wohl darin finden, dass kein Land so frei sowohl vom Dienst der Kirche als vom Schutz der Fürsten war, als das nördliche Niederland, und wenn dies auch noch nicht für das fünfzehnte und einen Teil des sechzehnten Jahrhunderts gilt, wird die Thatsache, dass es in der Maler Belieben stand zu malen, was ihren Augen wohlgefiel, nicht ohne Einfluss gewesen sein.

„Nie zuvor", sagt Hamerton „und vielleicht seitdem nie wieder, ist die Malerei so allgemein die Sprache eines Volkes gewesen; niemals zeigte sie mehr Abwechslung und grösseren Überfluss. Anstatt die Dienerin der Religion zu sein oder zur Verherrlichung eines Hofes beizutragen, ist sie hier zum erstenmal sie selbst: vollblütig, thatkräftig, voll Lebenslust, nichts geringachtend, alles anfassend. Modern mit all dem Reichtum, den der moderne Geist dem Leben und der Kunst verleiht, spiegelt sie den gerechten Stolz und die Freude eines Volkes wieder, das durch unglaubliche Kämpfe und Entbehrungen gross geworden ist.

„Noch mehr als dieser Überfluss ist das feine Gefühl, das angeborene Verständnis zu bewundern, das einer so reichen Schaffensperiode den Weg wies. Denn bei allen grossen holländischen Malern zeigt sich dieselbe Sicherheit in der Wahl, im Finden von rein malerischen Stoffen, dieselbe Sicherheit im Vermeiden dessen, was sich nicht gut zum Malen eignet und besser in einer andern Kunst ausgedrückt wird. Religiöse Darstellungen in der früheren Bedeutung, kirchliche Gemälde waren durch den Protestantismus

GELDERSCHE LANDSCHAFT.

verboten. Einen Hof, der die Maler begünstigte, gab es nicht, und doch schien es, als ob sie unbewusst fühlten, dass ihr Reich begrenzt sei In dem Leben um sich her fanden sie einen Überfluss an Stoffen, und sie wählten ohne Unterschied einfache Stoffe, waren niemals so compliziert wie zum Beispiel Dürer in seinen Stichen, deren Bedeutung zur Hälfte litterarisch ist; nie gaben sie gemalte Moral oder Anekdote."

Mit einer kleinen Abänderung kann man diese Beschreibung, die sich auf die Radierungen der holländischen Maler bezieht, auch auf die Haager Landschaftsschule anwenden, sogar auf die vor dem Jahre 1860.

Wenn nun die Landschaft, die Natur, so eng mit dem Wesen der holländischen Malerei verbunden ist, kann es uns nicht Wunder nehmen, dass es zu einer Zeit so tiefen Verfalles, in den die offizielle Malerei bei uns geraten war, im Anfang des neunzehnten Jahrhunderts Maler gab, die es verstanden die Kunst von fremden Einflüssen unberührt in ihrer Eigenart, den Traditionen des grossen Zeitalters getreu zu erhalten und die die Natur durch ihre eignen Augen und durch die ihrer eignen Meister sahen.

Nach dem Jahre 1870 erreichte die Landschaftsschule im Haag einen Höhepunkt, wie man es nach der reichen Blütezeit des siebzehnten Jahrhunderts kaum mehr erwarten konnte, aber auch schon im Anfang des Jahrhunderts gab es sehr talentvolle Landschaftsmaler, wenn sie auch meist eine andre Art des Vortrags hatten. Wenn es auch wahr ist, dass das neue Geschlecht nur selten den Wert des vorigen anerkennen kann, so musste doch eine Zeit kommen, in der die Maler, welche die Traditionen des siebzehnten Jahrhunderts würdig fortsetzten, die Anerkennung derer fanden, die die Vorläufer

W. J. VAN TROOSTWIJK.

GELDERSCHE LANDSCHAFT.

einer neuen Zeit waren und die Grundlage bildeten auf welcher eine neue Blütezeit entstehen konnte. Ja, wenn man sich in den Lebensgang dieser Maler vertieft, dann sieht man, dass ihnen sowohl bei uns, wie in der Fremde Ruhm und Anerkennung zuteil wurde. Und wenn wir, die wir den Herrlichkeiten der Haager Meister mit so grosser Bewunderung gefolgt sind, aber auch Zeugen des Verblühens, der schwachen Nachahmung einer nicht verstandenen Gefühlskraft gewesen sind, jetzt in einem Museum, in einer Kunsthandlung oder auf einer Gemäldeversteigerung zwischen den schwächeren heutigen Werken einige dieser veralteten Landschaften sehen, dann geschieht es leicht, dass wir auch hier durch die Naturandacht, durch die gesunde Kraft, die stets nur den Grössten vorbehalten war, frappiert werden. Freilich muss man zugeben, dass der zu Grunde liegende Entwurf etwas veraltet ist und der Vortrag sich meistens in den Grenzen der Erzählung hält; auch ist gewiss im allgemeinen der Einfluss des Lichtes auf die Landschaft nicht so ausgesprochen die erste und einzige Triebkraft gewesen, wie es in den letzten dreissig Jahren des Jahrhunderts der Fall war; das Kolorit ist durch gelben Firniss gebräunt oder gar durch das Bitum schwarz geworden, und die Staffage ist sehr selbständig behandelt, — dies letztere war wohl ein Zugeständnis an den Geschmack des Publikums, das besonders gerne Landschaften mit Tieren und Figuren, oder Wasser mit ausführlich gemalten Schiffen kaufte. Überhaupt hat der Stoff an sich mehr bedeutet und kein Maler aus jener Zeit hätte die Antwort geben können, die Willem Maris auf die Frage, warum er immer Kühe male, gab: „Ich male keine Kühe, sondern Lichteffekte."

Am Anfang des neunzehnten Jahrhunderts finden wir

fünf Landschaftsmaler, die durch ihre Werke beweisen, dass sie niemals aufgehört haben das siebzehnte Jahrhundert zu bewundern und zu studieren. Und dies war in so hohem Grade der Fall, dass man bei dem grössten Teil ihrer Arbeiten ganz und gar nichts von dem Einfluss des achtzehnten Jahrhunderts fühlt; nur in ihren besten Werken ist etwas davon zu spüren.

Bei zweien von ihnen ist Farbe und Faktur ganz in der schönen Manier der Alten, alle sind sie in der Anordnung noch frei von dem breit Ausführlichen, das spätere Landschaftsmaler, trotz ihres Könnens, veraltet erscheinen lässt, und weder das Bitum noch den gelben Firniss, die uns bei späteren Malern so unangenehm sind, finden wir bei ihnen.

Nach ihrem Geburtsjahr geordnet sind es: Jakob von Strij, Dirk Jan van der Laen, Jan Kobell, Wouter Joannes van Troostwijk und George Pieter Westenberg.

Jacob van Strij war ein Dortrechter. Er wurde 1756 geboren und starb 1815. Aus seinen Werken spricht eine grosse Bewunderung für Aelbert Cuyp, dessen Farbenauffassung er sich so zu eigen gemacht hatte, dass die Gemälde der beiden mehrmals verwechselt worden sind. Unter seinem Nachlass fand man denn auch elf Kopien nach Cuyp. In seinen eignen Arbeiten ist er jedoch nicht blosser Nachahmer. Immerzeel erzählt uns als Beispiel von der Energie dieses Mannes, wie „sein Verlangen und sein Streben, die Natur so getreu wie möglich wiederzugeben so weit ging, dass er, obgleich sehr krank (er litt seit Jahren an Kalkgicht) sich im strengsten Winter in einem Schlitten auf das Eis fahren liess, um die Skizzen zu den Gemälden, die er später ausführte, zu entwerfen." Seine Landschaften mit Vieh zeichnen sich durch warmes Kolorit des Lichtes aus; und in einem

8

der oberen Säle des Reichsmuseums befindet sich ein Bild „Auf dem Wege zum Markt" das, obwohl die Komposition zu Berchemartig ausstaffiert ist, die Helligkeit des Himmels, wie sie Cuyp hat, unverfälscht wiedergiebt. Er besuchte die Antwerpener Zeichenakademie und war zugleich Schüler des Historienmalers Lens, bildete sich aber hauptsächlich nach dem Studium der Natur und der alten Landschaftsmaler. Seine Arbeiten wurden seiner Zeit sehr geschätzt.

Der zweite, D. J. van der Laen, gehörte einem alten angesehenen Geschlechte an und wurde in Zwolle im Jahre 1759 geboren. Er studierte anfangs Litteratur, vertauschte aber die Akademie in Leiden sehr bald mit der Tapetenfabrik von Hendrik Meyer. Anfangs Genremaler, ging er später mehr zur Landschaft über. Auf diesem Gebiet hat er denn auch so Vortreffliches hinterlassen, dass Thoré bei einem Besuch des Berliner Museums eine Landschaft von ihm für einen Delfter Vermeer ansah. Im Jahre 1883 veröffentlichte Dr. A. Bredius in der Zeitschrift für bildende Kunst, unter dem Titel „Ein Pseudo-Vermeer in der Königlichen Gemälde-Gallerie zu Berlin" seine Entdeckung, dass dieses merkwürdige Bildchen nicht aus dem siebzehnten Jahrhundert stamme, sondern um das Jahr 1800 von dem Maler van der Laen gemalt worden sei. Besonders die Behandlung des Himmels und der Bäume gaben die Veranlassung zu dieser Entdeckung. Das alte Häuschen in der Mitte gleicht denn auch ganz und gar dem alten Häuschen des grossen Delfter Malers im Museum Six, nur ist hier die Komposition etwas ausführlicher, ein üppiger Baum überschattet das Häuschen und im Hintergrund sehen wir einen Dünenstreifen in der Art des Wijnants, der in jener Zeit viel nachgeahmt wurde. Auf dem Vorder-

G. P. WESTENBERG.

ANSICHT AUS AMSTERDAM.

grund links befindet sich auf einer kleinen Erhöhung ein abgebrochener Baumstamm, ein wenig hinderndes, damals sehr gebräuchliches „Repoussoir". Rechts vom Beschauer steht im rechten Winkel zum Wohnhaus ein Nebengebäude, das von einem Weinstock umrankt ist. Obwohl das Bildchen, das aus der Sammlung Suermondt stammt, hauptsächlich an Vermeer erinnert, wurde es doch abwechselnd Ruysdael, Hobbema und Cuyp zugeschrieben; aber niemand vermutete, dass es um's Jahr 1800 gemalt worden sei. Auf jeden Fall zeichnet sich das Werkchen durch Sicherheit des Vortrags und Gebundenheit der Farbe aus, und besitzt bei sehr sorgfältiger Komposition, in hohem Masse das Intime, das Begrenzte, das den Malern des siebzehnten Jahrhunderts angeboren war. Das Werk, welches das Rijksmuseum von ihm besitzt, ist von weit geringerem Gehalt. Als Freund von Rhijnvis-Feith, machte er einige Zeichnungen zu dessen „Fanny".

Jan Kobell gehört einer grossen Malerfamilie aus Rotterdam an; besonders drei derselben waren talentvolle, energische Landschaftsmaler, die zu ihrer Zeit sehr beliebt waren; alle drei sind sie jung, zwischen ihrem dreissigsten und vierzigsten Lebensjahr, gestorben. Der bedeutendste, Jan Kobell, wurde im Jahre 1782 in Rotterdam geboren und im Waisenhaus der Jansenisten in Utrecht erzogen. Er erhielt daselbst Unterricht von W. R. van der Wall, einem Sohn des Utrechter Bildhauers, der Landschaften mit Vieh malte. „Jedoch hatte er", wie Immerzeel sagt, „seine Fertigkeit ebenso wie Potter hauptsächlich der getreuen Nachahmung der Natur selbst zu verdanken." Und er fügt hinzu, „dass es nicht ausbleiben konnte, dass solch ein seltenes und früh entwickeltes Talent nach Verdienst anerkannt und er-

N. BAUER.

STILLE SEE.

mutigt wurde. Die Kunstliebhaber beeiferten sich, ihre Kabinette und Kunstsammlungen mit seinen Arbeiten zu bereichern." Auf einer Ausstellung in Paris im Jahre 1812, stellte Kobell eine „Weide mit drei Tieren" aus, das Landon in seinem „Salon" desselben Jahres lobend als ein Gemälde bespricht, in welchem Kobell sich als einen Künstler ankündige, der sich durch neue Anordnung und ursprüngliche Malweise auszeichnen werde. Er erhielt daraufhin auch Bestellungen aus Frankreich und hatte, wie es schien, grossen Erfolg. Aber der sehr ehrgeizige Kobell war mit dem Lob des Franzosen nicht zufrieden. Ob dies auch der Anlass zu seiner Geistesstörung gewesen ist, weiss man nicht; gewiss ist, dass im Jahre darauf sich sein Gemüt umdüsterte und es bis zu seinem Tode im Jahre 1814 blieb.

Wenn man im Reichsmuseum seine Bilder sieht, mit ihrem liebenswürdigen Vortrag, der sorgfältigen Ausführung, der ruhigen Komposition, dem Elegischen, das seinen besten Arbeiten eigentümlich war, so kann man ein solches Lebensende kaum begreifen. Zwar ist in seinen Bildern nicht nur die ruhige Sorgfalt von Potter, die uns in dessen kleinen Gemälden manchmal an künstliche Gobelinarbeit erinnert, zu finden; es ist, als ob neben den Potterschen Qualitäten etwas von Dujardin oder Adriaan van de Velde in die Komposition hineinspiele.

Sicherlich war er ein fein empfindender Maler, der, wenn er auch in seinen Landschaften mit Vieh nicht gerade nach poetischem Ausdruck suchte, ihn doch unbewusst hervorbrachte. Im Jahre 1831 wurde ein Gemälde von ihm aus der Sammlung von Professor Bleuland mit 2835 Gulden bezahlt. Ausser vielen Zeichnungen machte er auch einige feine Radierungen.

J. JELGERHUIS.

APOTHEKE.

Man hat bei Potters frühem Tode gesagt, dass öfters Künstler, denen nur eine kurze Lebensdauer bestimmt ist, in den wenigen Jahren mehr gearbeitet haben, als andere während eines langen Lebens, als hätten sie wie durch Eingebung gefühlt, dass sie sich eilen müssten. Gilt dies von Kobell, so passt es ebenso auf W. J. van Troostwijk, der aus einer angesehenen Familie im Jahre 1782 in Amsterdam geboren wurde. Man sagt, dass er die Malerei zu seinem Vergnügen betrieb; doch ob er nun Dilettant war oder nicht, seine Zeit hat er jedenfalls nützlich angewendet. Er empfing Unterricht van den Brüdern Andriessen, von denen der älteste Quinckhard zum Lehrer gehabt hatte, und malte zuerst Portraits, die er aber sehr bald mit dem Potterschen Genre vertauschte, das ihn mehr anzog. Das Reichsmuseum besitzt von ihm zwei Landschaften, welche in der Umgebung, in der sie dort hängen, geradezu überraschend wirken. Diese Landschaften frappieren uns, ebenso wie die von Van der Laen, durch eine gesunde schöne Auffassung, durch eine Gebundenheit, durch ein Künstlertum, das durch und durch holländisch ist. Aber da, wo man bei Van der Laen das Studium der alten Meister fühlt, findet man bei Troostwijk etwas Modernes, eine freiere Hand und eine freiere Auffassung. Und obgleich das kräftige Kolorit, die bestimmte Auffassung, die ganze Art und Weise den ausgelernten Maler verraten, so liegt doch in der selbständigen Wahl der Stoffe etwas anderes, weniger Gekünsteltes, etwas, das man nur in der Natur selbst draussen am Ende eines Parkes oder Landsitzes oder dergl. findet, und das eher den begeisterten Liebhaber als den gewandten Ateliermaler vermuten lässt. Und in der Schwüle einer blauen Sommeratmosphäre, in dem dichten Grün, dem schweren Strohdach eines

Schafstalles, in dem Weiss der Kühe zeigt er uns eine Farbenfülle, die an das Moderne streift und die wir in komplizierterer Farbenzusammenstellung bei den Malern von Barbizon wiederfinden. Er besass eine Ursprünglichkeit der Auffassung, die sich in folgendem Ausspruch äusserte: „Potter, du Jardin und Van de Velde bewundre ich, aber allein die einfache und schöne Natur nehme ich mir zum Vorbild. Wenn man meine Arbeiten vergleichen will, vergleiche man sie dann mit meinen eignen Arbeiten aus früherer Zeit oder lieber noch mit der Natur." Und trotzdem er selten mit seinen Arbeiten zufrieden war, die er häufig nur auf Zureden von Kunstfreunden vollendete, wusste er doch sehr gut, was er suchte. „Sogar in Potter ist etwas, dünkt mich, das anders sein könnte", sagte er einmal, „und das Potter selbst gefühlt haben müsste. Wie weit war jedoch derselbe Potter, der in seinem achtundzwanzigsten Lebensjahr starb" — spätere Untersuchungen ergaben, dass es ein Jahr später war — „mir in seinen Leistungen voraus." Auch diesem talentvollen, ja für seine Zeit überraschenden Maler, war nur ein kurzes Leben beschert Er starb im Jahre 1810, erst achtundzwanzig Jahre alt. Seine Zeichnungen waren gleichfalls gesucht und in den letzten Jahren seines Lebens machte er mehrere Radierungen. Man kann sagen, dass sein Werk in Bezug auf Gefühl viel Verwandtschaft mit Adriaan van de Velde zeigt.

Der fünfte, George Pieter Westenberg, zeigt in seiner Ansicht von Amsterdam im Schnee alle Vorzüge, die zu jeder Zeit einem Landschaftsmaler zur Zierde gereichen werden. Frisch und anspruchslos gemalt, einfach und zugleich in einem grossem Zusammenhang gesehen, gross in der Auffassung, kräftig von Faktur, gleichmässig ohne Peinlichkeit, ist dieses Bild

durch die Tiefe der Beobachtung mit Ruysdael verwandt. Man braucht gar nicht besonders zu wissen, dass er ein grosser Kenner unsrer alten Maler gewesen ist, die er hier im Lande und in der Fremde studierte, um zu dieser Erkenntnis zu kommen. Und, wenn dieses Bild an Ruysdael, und zwar an die Winterlandschaft aus der Sammlung Dupper erinnert, so ruft uns die Stadtansicht in Teylers Museum, sowohl durch die Art und Behandlung der alten Häuschen, als durch ein gewisses Gelb und Blau in den Jacken der vor der Haustür sitzenden Frauen, ebenso stark den DelfterVermeer in 's Gedächtnis.

Auch die kleine Landschaft im Museum Boymans fällt sofort in's Auge, obwohl sie keineswegs auf der Höhe der Stadtansicht im Rijksmuseum steht. Als Zeichner arbeitete er wie die meisten Maler jener Zeit gleichmässiger. Er wurde im Jahre 1791 in Nijmegen geboren, kam im Jahre 1808 nach Amsterdam unter die Leitung von Jan Hulswit, eines Tapetenmalers, der im Jahre 1766 daselbst geboren war; man machte ihm seinen Mangel an Gefühl für Farben zum Vorwurf, doch wurden seine Zeichnungen in der Art von Ostade und Beerstraten zu seiner Zeit sehr geschätzt.

Westenberg war der Lehrer seines Neffen Kasper Karsen; dieser, ein verdienstvoller Maler von Landschaften und Städteansichten, suchte mit mehr Sorgfalt und Gefühl aber weniger Verlangen nach Effekt als sein Schüler Springer,nicht so sehr das Petillante der alten Fassaden als die verfallenen Aussenwerke der Städte darzustellen. Doch erreichte er, ebenso wenig wie Springer, das, was sein Onkel und Lehrer in seiner einfachen Art geleistet hat. Ausser Karsen waren Roth, ten Cate und Scholten seine Schüler. Im Jahre 1838 wurde er zum Direktor des Kabinets für moderne

W. HENDRIKS.

NOTAR KÖHNE UND SEIN SCHREIBER.

Kunst auf dem Paviljoen zu Haarlem ernannt. Ob es ihm als Maler nicht besonders gut ging, wissen wir nicht; gewiss ist, dass er im Jahre 1857 sein Amt niederlegte und mit seiner Familie nach Indien ging um in Batavia die Stelle eines Kleinsiegelbewahrers zu bekleiden. Er starb im Jahre 1873 in Brummen.

Wenn man will, kann man diesen Namen noch den von Gerrit Lamberts hinzufügen. Durch Mangel an Kraft blieb er ein halber Dilettant, aber in seinen gezeichneten Stadt- und Kirchenansichten, Strassenbilder, Monumenten und Gebäuden kündigt er Bosboom an, und seine Arbeiten sind doch anerkennenswert, wenn man bedenkt, dass er einen kleinen Buchhandel führte, ausserdem erster Aufseher im Rijksmuseum war, und sich infolgedessen nur in seiner freien Zeit mit der Malerei beschäftigen konnte.

Bedeutender ist Nicolaas Bauer, geboren im Jahre 1767 in Harlingen und dort im Jahre 1820 gestorben. Er wurde durch seinen Vater, der Portraitmaler war, in der Malerei unterrichtet, fing als Tapetenmaler seine Laufbahn an, malte aber später Städteansichten und Landschaften. Eine Ansicht von Amsterdam, vom Y aus gesehen, und eine von Rotterdam, von der Maas aus, gehören zu seinen besten Werken. Diese Bilder sind voll Frische und Leben, frappieren durch ursprüngliche Auffassung und berühren besonders angenehm durch die Farbe.

Es gab zu jener Zeit viele friesische Maler, unter ihnen Willem Bartel van der Kooi, der im Jahre 1768 in Augustinusga geboren wurde, und auch im Haag und in Gent als Portraitmaler in Ansehen stand. Er erhielt, nachdem er zuerst bei einem tüchtigen Dilettanten, Verrier, Unterricht gehabt hatte, seine Ausbildung von

A. DE LELIE.

DIE PFANNKUCHENBÄCKERIN.

dem Maler Beekkerk. Es ging damals anders zu als heute; es scheint, dass es nicht immer für das Beste gehalten wurde, sich auf das Fach, in dem man sich mit Vorliebe bewegen wollte, ganz zu konzentrieren; wenigstens gab er im Jahre 1795 sein Lieblingsfach auf und wurde Repräsentant des Volkes von Friesland und nahm später noch andere Ämter an. Vielleicht gehörten diese auch zu den Sinekuren, die in der letzten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts so häufig vorkamen, wenigstens machte van der Kooi eine Kunstreise nach Düsseldorf, wo er Portraits von van Dijck kopierte und solche Fortschritte machte, dass ihm im Jahre 1808 für sein Gemälde: „Dame, welcher von einem Bedienten ein Brief überreicht wird," der von der Ausstellung ausgesetzte Preis von 2000 Gulden zuerkannt wurde, — das Gemälde hängt jetzt im Rijksmuseum und ist für uns nichts mehr als fader farbiger Gips. Das Rathaus in Haarlem besitzt ein Portrait von ihm, das etwas an das Selbstportrait von Jan Adam Kruseman erinnert, doch schwächer ist.

Johannes Jelgerhuis Rienkzn. wurde im Jahre 1770 in Leeuwarden geboren, im Zeichnen erhielt er Unterricht von seinem Vater Rienk Jelgerhuis und später im Malen von dem Landschaftsmaler P. Barbiers Pz. Der Vater war, wie bereits früher mitgeteilt wurde, besonders durch seine in Pastel und Kreide gezeichneten Portraits bekannt; der Sohn malte Interieurs und Portraits, auch Kircheninterieurs, von denen es heisst, dass er sie, „hell und sonnig darzustellen verstand". Man findet in den verschiedensten Sammlungen Malereien und Zeichnungen von ihm; sein „Buchladen von P. Meijer Warnars", bei dem er im Jahre 1827 ein Werk über theoretischen Unterricht in der Gestikulation und Mimik herausgab,

denn er war auch Jahre lang als Schauspieler an dem Amsterdamer Theater thätig, befindet sich im Rijksmuseum und frappiert durch die charakteristische Darstellung, die, wenn auch einfacher in ihrem Wesen, von der Manier, in der Brakeleer derartige Stoffe konkret auffasste, wenig verschieden ist. In derselben Manier gemalt befindet sich auch dort von ihm eine „Apotheke", die in jeder Hinsicht vortrefflich ist, beschreibend und zugleich konkret, und doch dabei erstaunlich einfach. Seine „Ansicht vom Chor in der neuen Kirche zu Amsterdam" wurde seinerzeit sehr gerühmt. Er starb in Haarlem im Jahre 1836.

Wenn man das Talent des taubstummen Malers Eelke Jelles Eelkama, der im Jahre 1788 in Leeuwarden geboren wurde, richtig beurteilen will, muss man ausser seinen Blumenstücken, die einzelnen in Wasserfarbe gezeichneten Blumen und Früchte von ihm kennen; denn auf diesem Gebiet gab er das, was die meisten Modernen unsrer Zeit häufig zu liniär, zu dekorativ auffassen: die geduldiggenaue Wiedergabe in Linie und Farbe von Blumen und Früchten um ihrer selbst willen ohne artistischen Zweck, ohne Hintergrund, aber ganz und gar ihrem Wesen entsprechend. Wahrscheinlich zeichnete er dieselben in Haarlem, wo er sich um das Jahr 1819 aufhielt, um bei dem Gärtner Matthäus van Eeden, Studien nach Blumen zu machen, die er in seinem Atelier leicht zu einem Strauss ordnete oder wenigstens beim Ausarbeiten gebrauchte. Seinen ersten Unterricht empfing er während seines Aufenthalts in der Taubstummenanstalt von dem Groninger Gerard de Sand. Später erhielt er, durch Unterstützung König Wilhelms I Gelegenheit, in Paris zu studieren. Er besuchte London und reiste viel, bis der Unglückliche auch noch

blind wurde und nach seinem Geburtsorte zurückkehrte, wo er im Jahre 1839 starb.

Nicht so geistreich wie Jelgerhuis, aber doch sehr gute Genremaler waren Wybrandt Hendriks und Adriaan de Lelie, die beide Interieurs hinterlassen haben. Wenn diesen beiden auch das konzentrierte Licht und die schöne Atmosphäre fehlen, in denen sich bei den alten Meistern die Gestalten so natürlich bewegen und hervortreten, so besitzen sie doch gewiss etwas, das ihnen verwandt ist. Der erstere, ein Amsterdamer, malte Blumenstücke, Landschaften, Portraits, Regentenstücke, Familiengruppen und totes Wild und man findet im Museum Teyler eine „lesende Frau" von ihm, die aus der Ferne gesehen etwas von Metsu hat. Ursprünglicher ist er in seinem Portrait des „Notars Köhne mit seinem Schreiber", den er in seinem eignen Zimmer in ganzer Figur, jedoch in kleinem Format porträtierte in einer Auffassung, die, feiner als die von Troost, uns eher an den späteren Charles Lesley erinnert. Man kann dies Bildchen im Reichmuseum, das in keiner Hinsicht dem siebzehnten Jahrhundert verwandt zu sein scheint, obwohl es nicht ohne Helligkeit ist, etwas schwärzlich nennen, besonders, wenn man es mit dem daneben hängenden Genrebilde von Quinckhard, das mehr in goldig braunem Ton gehalten und leichter gemalt ist, vergleicht. Jedoch ist Hendriks dafür, mit Quinckhard verglichen, origineller und gründlicher. Wenn man nach den Preisen, die nach seinem Tode für seine Arbeiten bezahlt wurden, urteilen darf, war mehr Nachfrage nach seinen Stadt- oder lieber Strassenansichten als nach seinen Interieurs. Doch dies kann auch in topographischen Eigenschaften seine Ursache haben. Hendriks bekleidete dreiunddreissig Jahre lang den Posten eines Kastellans an der Teyler-

Stiftung und war zugleich Aufseher des Kunstkabinets.

Obgleich Adriaan de Lelie ihn in mancher Beziehung nicht erreicht, war er doch ein verdienstvoller Maler von Interieurs. Er wurde im Jahre 1755 in Tilburg geboren und malte zuerst in Antwerpen bei dem Dekorationsmaler Peeters, später bei Quertemont, dann in Düsseldorf, das zu jener Zeit wegen seiner ansehnlichen Gemäldegallerie bei den Künstlern sehr in Ansehen stand. Dort kopierte er nach Rembrandt und van Dijck, sowie nach Historiengemälden italienischer und niederländischer Meister. Darauf liess er sich in Amsterdam nieder und malte hauptsächlich Portraits, Regenten- und Familienstücke und auch Interieurs. Es wird von ihm gesagt, dass sich in seinen behaglichen Darstellungen eine geistreiche, mannigfaltige Anordnung mit einer breiten, meisterhaften Pinselführung und einem besonders glücklichen Ausdruck der verschiedenen Charaktere vereinigte. Seine Werke befinden sich in den namhaftesten Kabinetten und wurden auch von Fremden geschätzt und gesucht. Das Museum Fodor besitzt von ihm eine „Köchin", ein Bild das obwohl es etwas Leeres hat und das Gesicht etwas platt ist, doch ebenso wie die „Pfannkuchenbäckerin" im Rijksmuseum ein gut gemaltes, wohl komponiertes Ganzes ist.

Wenn man von diesen intimen Malern zu Van Os, Schotel, Schelfhout, B. van Hove, H. van de Sande Bakhuyzen, B. C. Koekkoek, Waldorp und Nuyen kommt, fühlt man, wie die ersteren mehr zum achtzehnten und siebzehnten Jahrhundert gehören, als dass sie den Weg für das neunzehnte vorbereitet hätten; denn das Geschlecht, dem die genannten angehören, stand noch trotz seiner guten Anlagen allzusehr unter dem Einfluss der Pieneman und Kruseman mit ihrer Breite

und ihren rhetorischen Phrasen, als dass es auf der vortrefflichen Kunst eines van der Laen, Troostwijk oder Westenberg hätte weiterbauen können. Es wäre denn auch nicht nötig gewesen, dass unsre Maler von 1860 sich vom Einfluss der drei Letztgenannten so ganz frei gemacht hätten, sie hätten in deren tüchtiger Manier ruhig weiter arbeiten können; denn gerade das rezeptartige eines folgenden Geschlechtes rief den Streit und die Umwälzung hervor.

KAPITEL V

DIE VORLÄUFER DER HAAGER SCHULE

Die Malerfamilie Van Os, aus welcher Jan, der älteste, sein Sohn Gregorius Jacobus Johannes, der Blumenmaler und sein Bruder Pieter Gerardus, der Tiermaler, die bekanntesten waren, darf gewiss auf ihre guten Eigenschaften stolz sein, wenn auch keiner von ihnen jetzt noch eine andere Bedeutung hat als die, Lehrer folgender Geschlechter gewesen zu sein. Ausser den drei Genannten gab es noch einen Peter Friedrich, den Sohn des Pieter Gerardus, der in seines Vaters Genre weiter arbeitete und eine Margaretha, die Schwester seines Vaters; alle zusammen bilden eine Familie, die vom Jahre 1744 bis 1841, also ungefähr ein Jahrhundert lang thätig war. Der Vater malte Blumen, wurde jedoch hierin von seinem Sohn und Schüler weit übertroffen, der ein guter, ja in mancher Hinsicht vortrefflicher Blumenmaler genannt werden kann. Die genaue, obgleich einigermassen aufdringliche Zeichnung der Blumen verdankt er gewiss grösstenteils der Mitarbeit an der Flora Batava von Kops wodurch er eine Ausführlichkeit erreichte, die er mit einer geschickten Komposition glücklich zu vereinigen wusste. Besonders machen seine

Vordergründe, auf denen meist totes Wild und Früchte, Granatäpfel oder Pflaumen liegen, durch eine gewisse Kraft auch in der Farbe, Eindruck auf uns. Seine Blumenstücke wurden hoch geschätzt. Im Jahre 1845 wurde für eines derselben auf einer öffentliche Versteigerung die Summe von 5650 Gulden bezahlt. Sein Bruder Pieter Gerardus war ebenso berühmt. Er malte in der Manier von Potter und obgleich er den ersten Unterricht im Malen von seinem Vater erhielt, bildete er sich durch Kopieren doch ganz nach dem hohen Vorbild, das er in Potter gefunden hatte. Auch die Episoden aus der Belagerung von Naarden, an der er als Hauptmann der Freiwilligen teilnahm, sind bedeutender, als die gewöhnlichen Historiengemälde seiner Zeit. Besonders in seinem „Kosackenvorposten" liegt etwas Spontanes, etwas das wir wegen der Verschmelzung der Landschaft mit der Soldatengruppe Breitnerartig nennen möchten.

Seine bedeutendsten Schüler sind: W. Verschuur, S. van den Berg, von dem einige feinempfundene Kabinettstückchen bekannt sind, Van der Brugghen, der feine Darsteller von Hunden, der uns in seinen Studien an Mieris erinnert; Jan van Ravenswaay, der ebenso wie Brondgeest die Auffassung seines Lehrers beibehielt und sein Sohn Pieter Frederik, der geschätzte Lehrer von Mauve, dessen erstes Werk denn auch stark den Einfluss von Van Os verrät. Ebenso wie bei seinem Vater, war seine Anordnung hauptsächlich von Potter beeinflusst und zwar nahm er nicht immer dessen schönste Seite, besonders gerne scheint er sich die Komposition der linken Seite, — vom Beschauer gesehn — des „Jungen Stieres" von Potter im Mauritshuis als Vorbild genommen zu haben; wovon sich noch in den ersten Zeichnungen von Mauve Variationen finden. Wenn er

H. VAN DE SANDE BAKHUYZEN.

HOLLÄNDISCHE LANDSCHAFT.

nun auch seine Schüler das Malerische nicht lehren konnte, so ist doch ziemlich gewiss, dass Mauve, ebenso wie sein Mitschüler J. H. L. de Haas, was die Formen von Kühen und Schafen betrifft, viel von ihm gelernt hat.

Hendrik van de Sande Bakhuyzen hat in demselben Genre wohl bessere Arbeiten geliefert. Im Jahre 1795 im Haag geboren, gehörte er der Haager Zeichengesellschaft an und war nach einander der Schüler von S. A. Krausz, — einem Haager Maler und Schüler von L. Defrance aus Lüttich —, von J. W. Pieneman und von dessen Schüler J. Heymans. Obgleich er in der Anordnung nicht die Feinheit Kobell's besass, so zeichnete er sich durch gute Zeichnung und einfaches Malen aus. „Wahrheit, liebliche Nachahmung der Natur, gepaart mit einfacher schöner Komposition und ausgezeichneter Pinselführung" schrieb die Kunstkronik in Bezug auf eine seiner Landschaften auf der Ausstellung in Rotterdam im Jahre 1845. Und was vor allem für uns Wert hat, ist, dass schlechterdings nichts Gemachtes, nichts Geziertes bei ihm zu finden ist; und wenn seine Bilder keinen Schimmer von Gefühl zeigen und auch koloristisch wenig Vorzüge haben, so besitzt doch dieser ehrliche Landschaftsmaler auch nicht ein Atom von erborgtem Empfinden oder erborgter Farbe. Er hatte viele Schüler: Willem Roelofs, den Bahnbrecher, der zuerst von Barbizon erzählte, von der Schönheit der Natur, wie sie durch das Temperament des Malers gesehen erscheint — wenngleich vor ihm schon Bilders in mehr romantischer Empfindungsweise niemals anders als aus dem Reichtum seines Gemütslebens heraus gemalt hatte — ferner J. van Borselen, der ehrliche Maler, der mit Vorliebe die Natur im farblosen Zustand malte, wenn die blasse Seite der Blätter nach oben geweht

J. C. SCHOTEL.

BEWEGTE SEE.

ist, und von dem wir ausserdem fein aufgefasste, ausgezeichnet gemalte Bildchen auf Holz besitzen, kleiner als eine Hand; J. J. van der Maaten, dessen „Kornfeldchen" im Haager Museum einen, wenn auch nicht lebendigen, so doch sorgfältigen Maler verrät; C. Immerzeel, der romantische, aber schwache Mondscheinlandschaften zeichnete; J. F. und W. A. van Deventer, von denen der erstere ein Landschaftsmaler, der zweite ein schätzenswerter Maler von See- und Flussbildern war.

Wenn man im Rijksmuseum die Marinebilder von J. C. Schotel sieht, muss man unwillkürlich an die Pieneman und Kruseman denken. Alle Gegenstände, die mit dem Malen selbst nichts zu thun haben, sind vollkommen, und von befugter Seite wird erklärt, dass seine Schiffe so sachverständig getakelt sind und so gut auf dem Fahrwasser liegen oder segeln, dass auch der erfahrenste Schiffer es nicht besser machen könnte. Er genoss denn auch dasselbe Ansehen wie die Maler der Grand Art. Zwar hatte seine See oft etwas kartonartiges und harmonierte wenig mit dem Himmel, das Wasser zeigte mehr Farbe als Durchsichtigkeit, aber stets ging er mit viel Überlegung zu Werke und verstand es, die Handlung seiner Schiffe durch die Komposition der Wellen geschickt zu unterstützen und seinen Rahmen gut auszufüllen. Besonders muss man diese Eigenschaften in seinen Zeichnungen anerkennen und beim Betrachten derselben fühlt man sich wohl einmal angenehm überrascht durch den freien Blick, die Sicherheit der Ausführung und den grossartigen Effekt, den er mit einem direkt nach der Natur gezeichneten Schiff erzielt. Es ist hier nicht die Rede von dem Veralteten, das seinen Gemälden, so tüchtig sie sind, durch die seifige

und zugleich harte Malweise anklebt. Sein erster Lehrer war der Dordrechter Kerzenlichtmaler A. Meulemans, eigentlichen Unterricht erhielt er von dem Seemaler Martinus Schouman, einem Neffen und Schüler des im Haag wohnenden Dekorationsmalers Aart Schouman, der besonders durch die schönen Farben, mit denen er Pfaue und anderes Federvieh malte, bekannt ist. Martinus Schouman war der beste Seemaler seiner Zeit; er gab in seinen Marinebildern den historischen Sinn jener Tage wieder und malte gemeinschaftlich mit seinem Schüler „Den Abzug der Franzosen nach ihrem Angriff auf Dordrecht zu Anfang des Jahres 1814". Seine Arbeit zeigt uns nichts mehr als ein dekoratives Schema, doch liegt vielleicht mehr Suchen nach Farben darin, als in den würdevollen Gemälden seines Schülers, der nach Kramm „der Ruhm der Marinemaler seiner Zeit" genannt wurde. Seine Gemälde erzielten denn auch häufig ansehnliche Preise, ein Erfolg, der teilweise auf seinen Sohn und Schüler Petrus Johannes Schotel überging, der in der Art seines Vater weiterarbeitete.

Wir haben längst gelernt, die See mit dem klarsehenden Blick eines Mesdag, den farbenreichen Augen von Jacob Maris, oder als grossartigen Hintergrund für Israels' Fischer zu betrachten. Die Maler aus dem Anfang des neunzehnten Jahrhunderts machten ihre Seekompositionen in der Manier von Ludolf Bakhuizen; ihr Wellenvordergrund war ebenso gut Atelierkomposition als die schattigen Hügelchen der Landschaften mit ihren Baumstrünken und Bäumen. Diese Art der Komposition kann, wie bei Gudin und später selbst bei Courbet, mehr als Synthese einen gewissen Stil, eine gewisse Tiefe geben, die trotz des teilweise Veralteten auch wahr, auch natürlich ist.

Wenn man darüber einig ist, dass der Wert der Kunst zum grösstenteil in dem für Farben empfänglichen, beweglichen Gemüt des Künstlers und in seinem Vermögen der plastischen Wiedergabe besteht, und dass wohl die Formeln, aber nicht die Grundeigenschaften sich ändern können, so erkennt man auch unter veralteter Form das Unvergängliche. Aber Schotel zeigte in seinen Werken eine Selbstzufriedenheit, die uns verhindert seine Geschicklickkeit zu schätzen, und sicherlich ist es dem hauptsächlich zuzuschreiben, dass unter seinen Schülern einige sind, die, obgleich sie weder seinen Ruhm noch seinen Vortrag besassen, nach unsrem heutigen Urteil feiner empfundene Arbeiten lieferten als ihr Meister.

Zu diesen gehört Pieter Arnoud Dijxhoorn, der wie sein Lehrer bei dem Rotterdamer Maler Martinus Schouman zu malen anfing. Wäre er nicht so früh gestorben, hätte er es wahrscheinlich auf dem Gebiet der Marinemalerei zu grösserer Natürlichkeit gebracht, jedenfalls verstand er dem Meer kühnere Bewegung zu geben, sein Wasser ist durchsichtiger, die Auffassung weniger starr, wenn auch der Himmel, wie so vielfach, der schwächste Teil bleibt. Auf jeden Fall zeigt das kleine Gemälde, das wir von ihm sahen, Gebundenheit und Tiefe, und man erkennt in dem Schöpfer desselben einen Maler von Temperament. Ein einzelnes Mal arbeitete er mit seinem Freund W. H. Schmidt zusammen, der seine Strandbilder staffierte.

In derselben Art, nur etwas prunkvoller, malte auch Louis Meyer, der ebenso wie Dijxhoorn im Jahre 1810 geboren wurde. Er malte mit Vorliebe kleine Bildchen, die besonders was die Verteilung betrifft einen gebildeteren Eindruck machen; sie zeigen die echte im Atelier gesuchte Wechselwirkung von hellem Himmel

J. H. L. MEIJER.

BEWEGTE SEE

über dunkler See auf der einen Seite und von heller See unter dunklem Himmel auf der andern. Dass er bei seinen Entwürfen sehr systematisch zu Werke ging wissen wir von Jacob Maris, der ihm eine Zeitlang geholfen hat. Es wurde zuerst eine ausführliche Zeichnung gemacht, dann wurden alle Einzelheiten der Takellage mit Farbe umzogen, darüber das erste Blau für den Himmel angelegt, dann die See und die Schiffe und endlich die Möwen, welche Jacob Maris nach einer an der Decke hängenden, ausgestopften Möwe zeichnete, ausschnitt und dann auf den mit Überlegung ausgesuchten Platz legte, umzog und malte. Diese Art zu arbeiten hatte den Vorteil, dass die Taue und die Umrisse von Segeln und Masten mit kaum bemerkbaren Erhöhungen durch den Himmel hindurchschienen und die Zeichnung der Einzelheiten also unter der Farbenlage erhalten blieb. Jedoch in der letzten Zeit seines Lebens, als jeder ihm helfen musste, seine Gemälde zu vollenden, hat er das freie Malen des Himmels und der Wolken Jacob Maris überlassen, aber nicht die Schiffe und die See. Gelegentlich einer Ausstellung sagt Vosmaer: „Das Strandbild von Louis Meijer vom Jahre 1857 hat sehr gute Eigenschaften. Eine aufgewühlte See in der Art des alten Schotel zeigt bei weniger nassem Wasser und etwas ölfarbigem Himmel dessen grosses Talent im Zeichnen von Schiffen". Das Handelsblatt, Jahrgang 1861, schreibt über ihn: „Die Vergangenheit weist Männer auf, die unsrer Schule in diesem Genre einen europäischen Ruf erwarben; was jedoch Ludolf Bakhuizen und Schotel leisteten, wird noch übertroffen durch unsern Meijer, den grossen Künstler, den ganz Europa als den Fürsten der Seemaler anerkennt". Lassen wir auch diesen Ausspruch, so charakteristisch

A. SCHELFHOUT.

LANDSCHAFT.

er für die Zeit ist, in der er gethan wurde, auf sich beruhen, so ist doch wahr, dass in seinen Arbeiten eine feinere Einheit zu finden ist, als bei Schotel, und in den kleineren Bildchen ein gewisses Streben nach Atmosphäre; und wenn er auch weder in der Farbe noch in grossartigem Effekt Gudin — den Bewunderer von Delacroix — der sich damals viel in Holland aufhielt, erreichte, so wird er doch von diesem bei uns so hochgeschätzten Maler leicht etwas gelernt haben. Man kann im engeren Sinne Jacob Maris, der ihm viel bei seinen Seebildern geholfen hat, und auf jeden Fall Matthijs seine Schüler nennen, obwohl er, als der letztere als Junge von zwölf Jahren auf sein Atelier kam, gesagt haben soll, dass er ihn nichts zu lehren habe, da er alles wisse. Ausserdem pflegte er zu erzählen, dass Thijs in derselben Zeit ein Boot mit Figuren in eines seiner kleinen Bilder hinein gemalt habe, so gut wie er, Louis Meijer, selbst es nicht vermochte, und dass der Wert des Bildes dadurch erhöht worden sei. Mag diese Erzählung durch vielfache mündliche Überlieferung zur Legende geworden sein, so wirft sie doch auf beide Maler ein günstiges Licht. Auf jeden Fall ist er der erste Lehrer von Matthijs Maris gewesen, und wenn richtig ist, was ein Freund des letzteren erzählt, dass Matthijs, bei seiner Rückkehr von der Antwerpener Akademie in seinem Zimmer umhergelaufen sei indem er sich in starken Ausdrücken beklagte, dass die Akademie ihn verdorben habe, — ein Selbstzeugnis, das später durch Jacob bestätigt worden ist, — so ergiebt sich daraus, das Louis Meijer seinen jugendlichen Schüler manches gelehrt haben wird, und jedenfalls, dass er diesen ausser gewöhnlichen Jüngling nicht vom rechten Wege abgebracht hat. Ausser den Brüdern Maris zählte er noch Hofman und den Amsterdamer Maler Kiens unter seine Schüler.

B. J. VAN HOVE.

KIRCHE.

Johan Hendrik Louis Meijer, von Geburt ein Amsterdamer, war ein Schüler von Pieter Westenberg und später von J. W. Pieneman; einige Jahre lang wohnte er in Deventer, liess sich im Jahre 1841 in Paris und später im Haag nieder, wo er im Jahre 1866 starb. Im Anfang seiner Laufbahn nahm er die historische Malerei mit in seine Seebilder herüber, aber selten so, dass sie seinem Suchen nach Lichteffekten im Wege standen, dabei waren diese geschichtlichen Episoden so untergeordneter Art, dass er sich ihrer wohl nur bediente um durch Variation der Titel mehr zu gefallen. Jedoch kann es auch noch der Einfluss der Historienmalerei gewesen sein, denn er hat als Seemaler von Anfang an Erfolg gehabt.

Es besteht eine unverkennbare Verwandtschaft in Auffassung und Manier zwischen Schelfhout und Louis Meijer, wenn auch letzterer einer jüngeren Generation angehört. Aber gerade deshalb kann die grosse Berühmtheit Schelfhout's um so mehr Einfluss auf die Entwicklung Meijers gehabt haben.

„Van der Natur wie es schien zum Maler bestimmt, war diese seine beste Lehrmeisterin", schreiben Van Eynden und van Willigen über Schelfhout. Kramm ist andrer Meinung und sagt, dass er bei dem Theaterdekorationsmaler Breckenheimer den technischen Teil seiner Kunst erlernte, die er, obwohl er bis zu seinem vierundzwanzigsten Jahr als Rahmenmacher bei seinem Vater arbeitete, in seiner freien Zeit schon früh ausübte. Als er im Jahre 1815 eine Landschaft ausstellte, sah man bereits etwas Besonderes in ihm, und diese Meinung, wurde einige Jahre später durch eine „Winterlandschaft" gerechtfertigt. Unter seinen kleinen früheren Landschaften befinden sich einige, die uns jetzt noch durch eine frische

Auffassung frappieren, und man darf im allgemeinen einen Maler nicht nach den Arbeiten aus seiner letzten Zeit beurteilen. Und wenn Schelfhout seine Zugstückchen bis in's Unendliche wiederholte, kopierte, so dass schliesslich das erste Fühlen, das spontane Sehen in einer Malerei nach Rezepten unterging und seine Bilder das Pomadenartige bekamen, das uns diesen sonst so tüchtigen und in mancher Hinsicht ursprünglichen Maler so häufig verleidet, so muss man doch anerkennen, dass seine ersten Arbeiten uns jetzt manchmal durch die Analyse des farbenreichen Himmels, durch dessen Wiederspiegelung auf dem kalten Blau der Eisfläche überraschen; freilich macht die glatte unbedeutende Behandlung unsre Wertschätzung zu einer gemischten. Bosboom pflegte sehr bezeichnend von ihm zu sagen: „Ja, ja, der Mann kann pfeifen bei seiner Arbeit", und ein andres ebenso charakteristisches Bild entwirft er von ihm, wenn er erzählt, wie Schelfhout, den er zur bestimmten Stunde zum Spazierengehen abholte, noch etwas Blau auf seiner Palette hatte, und damit noch schnell — es war doch schade, es ungebraucht zu lassen — auf eine neue Leinwand ein bischen Himmel kleckste. Auch war es eine Gewohnheit von ihm während des Theestündchens seine Wasserfarbenzeichnungen, die sogenannten „Schelfhoutjes" zu verfertigen, und wenn er nach Amsterdam kam, um Bilder zu verkaufen, benutzte er sofort im Hôtel das Wasser vom Waschtisch um in der Eile noch einige solcher Zeichnungen zusammenzustoppeln Trotzdem drang der Ruhm Schelfhouts auch in 's Ausland und noch im Jahre 1870 schätzten sich die meisten Sammler glücklich, wenn sie im Besitz von einer seiner Winterlandschaften waren. Durch seine Farben, wir sprechen hier von seiner besten Zeit, gehört er ohne Zweifel zu denen, die

den Grund zur modernen Landschaftsschule gelegt haben.

Er wurde im Jahre 1787 im Haag geboren und ist daselbst im Jahre 1870 gestorben. Sein bedeutendster Schüler ist Jongkind, der sich lange Zeit nicht von der Manier seines Meisters befreien konnte, der jedoch, als er das Wesentliche aus dem Pomadenhaften herausgelöst hatte, die Malerei auf freiere und selbständigere Bahnen brachte.

Ferner gehörten zu seinen Schülern der talentvolle, früh gestorbene Nuyen, der Tiermaler Tom, van Leickert, der später noch unter Nuyen malte, es aber nicht viel weiter als zu einer geschickten Nachahmung der „Schelfhoutjes" brachte, und der Amsterdamer Dubourcq ein verdienstvoller Landschaftsmaler, der jedoch wie Kruseman, Teerlink, Koelman und andere veritalianisierte, aber mit seinen Gemälden von Paestum, vom Vesuv oder vom Comersee, die er von seinen Reisen mitbrachte oder später malte, in Amsterdam viel Anerkennung fand.

Wijnand Jan Joseph Nuyen war Katholik und wurde im Jahre 1813 im Haag geboren. Es hat wohl nur wenige Maler gegeben, in die ihre Kunstbrüder ein so hohes Vertrauen gesetzt haben, wenig jung gestorbene Künstler, — er wurde nur sechsundzwanzig Jahre alt, — die sowohl um ihrer Persönlichkeit als um ihrer vielversprechenden Arbeiten willen so tief betrauert wurden, wenige, die in so jugendlichem Alter schon solch einen hinreissenden Einfluss auf ihre Zeitgenossen ausgeübt haben. Nuyen besass mehr Künstlerleidenschaft als seine Zeitgenossen. In den meisten seiner Werke spricht sich trotz des syrupartigen Braun ein Bedürfnis nach Farbe aus, ein Suchen nach Grossem, ein Tasten nach dem Wesen der mittelalterlichen Romantik, die seine Werke beseelte und auch andre mit fortriss.

W. J. J. NUYEN.

DIE ALTE ODER VERBRANNTE MÜHLE.

„Die romantische Bewegung unter der Leitung des genialen Nuyen zog auch mich an, ihr zu folgen. Verfiel man auch auf diesem Weg in zu viel Farbigkeit und Ausschmückung, die oft in Geziertheit ausartete, so entsprang daraus doch später ein verständigeres Suchen nach lebendigem Kolorit, nach Erhöhung des Effektes, Vermehrung des Reliefs", so schrieb Bosboom im Jahre 1891.

Wir haben Kirchenportale von ihm, wo die Personen, die aus dem Portal strömen nicht als Einzelfiguren, sondern als eine aneinandergeschlossene Gruppe wirken, die teilweise von einem warmen Sonnenlicht beschienen ist. Er malte auch Flusslandschaften im Genre seines Freundes Waldorp, vielleicht weniger schön aber mit viel Temperament und koloristischem Gefühl. Er malte auch Kircheninterieurs, Kirchenportale mit feinem Verständnis für die Gotik, und als er im Jahre 1839 die Palette aus der Hand legen musste, war sein Tod für die damaligen jungen Maler ein niederschmetternder Schlag.

Sein kurzes Leben war eine grosse Kraftanspannung, die leidenschaftliche Äusserung eines Künstlertemperaments, wie wir es bis dahin im neunzehnten Jahrhundert nicht gekannt haben. Es scheint wunderlich, dass Rochussen sein Schüler war, wenigstens, wenn man ausschliesslich dessen illustratives Talent im Auge hat. Und doch zeigt manches kleine Gemälde von Rochussen, da wo er sich auch von der braunen Sauce zu befreien vermochte, eine Verwandtschaft mit Nuyen. Und ist Z.B. der Reisewagen auf Nuyen's „Alte Mühle" im Haager Museum nicht charakteristisch und illustrativ im guten Sinne des Wortes?

Antoine Waldorp war ebenso wie B. van Hove ein Schüler von Breckenheimer. Noch jung war er diesem beim Malen von Theaterdekorationen behülflich und erst in

H. VAN HOVE.

DIE STRICKERIN.

seinem dreiundzwanzigsten Lebensjahr, nachdem er die Schwester seines Mitschülers Bart van Hove geheiratet hatte, widmete er sich ganz der freien Ausübung der Kunst und malte Kircheninterieurs, Portraits und andre Interieurs. Als er fünfunddreissig Jahre alt war, malte er mit Vorliebe Flussansichten, die ihn zu seiner Zeit sehr berühmt machten. „Besonders verstand er es", sagt Immerzeel, „aus den zufälligen Lichtern und kräftigen Wolkenschatten, die man so häufig auf der Oberfläche dieses Elementes beobachtet, Vorteil zu ziehen; sein Himmel ist silbrig, wahr und dünn in der Farbe und spiegelt sich kunstvoll und natürlich auf den beweglichen durchscheinenden Wellen, seine Schiffe sind schön gezeichnet und in all ihren Einzelheiten natürlich dargestellt." Er war ein Freund von Nuyen, mit dem er eine Reise durch Deutschland und Belgien machte, und es ist nicht unwahrscheinlich, dass sein junger, begabterer Freund trotz des Altersunterschiedes von zehn Jahren ihn Anfangs in der Wahl seiner Stoffe beeinflusste; besonders in der romantischen Auffassung derselben.

Obwohl die Flussansichten von Waldorp für unsre Zeit etwas von braunem Syrup haben, etwas Affektiertes in den Schatten, etwas Öldruckartiges im Ganzen, so müssen wir doch die Gewandtheit im Malen des Lichtes sowie die wohldurchdachte Komposition und den lebendigen Himmel anerkennen. Bosboom bemerkte von ihm, und zwar im Anschluss an den oben erwähnten Hinweis auf Nuyen: „Hierin wurde Waldorp ein Wegweiser für viele," und über seine Gemälde auf der Ausstellung zu Brüssel im Jahre 1825 schrieb Viktor Joly, ein bekannter Kritiker: „Man wird in den Seebildern dieses Künstlers weder lärmende Farben noch andere Extravaganzen

finden, wie es bei den Aposteln dieser oder jener Schule der Fall ist, dagegen aber eine ruhige tiefe Wahrheit, voll Kraft und Wirklichkeit. Man steht so überrascht vor Waldorps Gemälden, dass man sowohl die Kunst als den Künstler darüber vergisst." Ohne Zweifel werden noch heute derartige Stoffe gemalt, die man für Nachahmungen von Jacob Maris halten möchte, die aber in Wirklichkeit nur Waldorps schwächere Eigenschaften zeigen ohne seine Lebendigkeit, ohne seine Farbe.

Von ebenso grosser, ja grösserer Bedeutung als Schelfhout ist der Dekorationsmaler Bartholomeus Johannes van Hove für die Malerei des neunzehnten Jahrhunderts gewesen. Man kann von ihm sagen, dass er die Basis bildete, auf der ein ganzes Künstlergeschlecht weiter baute, sowohl direkt von ihm selbst ausgehend als indirekt von seinem Sohn und Schüler Hubertus van Hove. Einige kleine Gemälde von ihm, welche Kirchen vorstellen, in die man vom Eingang aus bis zum Chor hineinsieht, verkündigen bereits seinen Schüler Bosboom, und wenn er auch nicht mit seinem Schüler verglichen werden kann, hatte er doch in der Auffassung seiner Kunst etwas Grosses und war vor allem ein ausgezeichneter Lehrer, der sich an die guten Überlieferungen hielt und die Kunst in eine andere, breitere Bahn leitete. B. J. van Hove gehörte wie die meisten Dekorationsmaler, zu den Künstlern, die sich auf allen Gebieten heimisch fühlten. Für das Theater in Nymwegen malte er eine Reihe zusammengehöriger Dekorationen mit einem Vorhang, der noch jetzt Anerkennung findet; für den Haag entwarf er die Koulissen zum „Schiffbruch der Medusa", die für seine besten Dekorationen gelten. Hierbei halfen ihm seine Schüler, und es ist wohl möglich, dass sie sich dadurch eine tüchtige und breite Malweise er-

warben, die sie von ihm als Maler von Städteansichten wohl kaum hätten lernen können. Er begann als Knabe mit Kupferstechen und arbeitete zuerst bei seinem Vater, der Rahmenmacher war und auch manchmal in Kupfer stach. Später kam er in Berührung mit J. H. A. A. Breckenheimer, der Dekorationsmaler am Theater im Haag war, und ihm die erste Anleitung gab. Es ist nicht so zufällig, wie man denken möchte, dass häufig aus der väterlichen Werkstatt der Rahmenmacher Maler hervorgegangen sind. Maler gehen dort aus und ein, ebenso wie der Rahmenmacher immer wieder in das Atelier des Malers kommt, und oft als Bezahlung für die Rahmen Gemälde erhält, oder auch dieselben in seinem Laden zum Verkaufe ausstellt. Van Hove's Bildchen, meistens Städteansichten, wurden seinerzeit sehr geschätzt und obgleich von getreuer Wiedergabe keine Rede sein kann und die Farbe matt ist, so sehen wir doch in der Auffassung seiner Städteansichten, auf denen er meistens einen Teil einer grossen Kirche darstellt, ohne Zweifel einen Vorläufer von Bosboom. Sein siebzigster Geburtstag wurde im Theater glänzend gefeiert, und die Kunstgenossenschaft „Pulchri Studio" schenkte ihm einen silbernen Becher mit Inschrift. Die geniale Sängerin, Frau Offermans – van Hove drückte dem Gefeierten einen Lorbeerkranz auf den silbernen Scheitel. Als er starb war er beinahe neunzig Jahre alt. Seine bedeutendsten Schüler waren sein ältester Sohn Hubertus, ferner Bosboom, Samuel Verveer, H. J. Weissenbruch und Everardus Koster. Letzterer machte Zeichnungen von gotischer Architektur, die höher zu stellen sind, als seine Flussansichten in Waldorp's Manier.

Huib (d. i. Hubertus) van Hove erhielt ausser von seinem Vater Unterricht von van de Sande Bakhuyzen und obgleich

P. F. GREIVE.

HEIMKEHR VOM HERINGFANG.

er später ganz Bosboom folgte und Kirchen in dessen Manier malte, hat er als Landschaftsmaler angefangen. Im Haager Museum befindet sich eine Synagoge von ihm, die ein Bosboom sein könnte, wenn sich die Lichtpartie des Bildes nicht so absichtlich, gleichsam ausgeschnitten von dem gleichmässig dunklen Hintergrund abhöbe und wenn man bei den Figuren im Schatten auf dem Vordergrund nicht so sehr an die beabsichtigte Wirkung denken müsste, die helle Seite noch schärfer hervortreten zu lassen. Auch vermisst man die geistreichen Lichteffekte auf den kupfernen Kirchenkronleuchtern, die den würdigen stimmungsvollen Kircheninterieurs Bosbooms das Intime verleihen. Jedoch die Kraft van Hoves lag weder in der Landschaft, wenn er auch darin Hübsches leistete, noch in seinen Kircheninterieurs, in denen er, von Bosboom angespornt, nach Rembrandtscher Beleuchtung suchte, sondern in seinen Genrebildern in der Art von Pieter de Hooche, dessen Zimmer und Küchen mit den bekannten Durchblicken ihn bei seiner Freude an Farben und lebendiger Beleuchtung gewaltig anzogen. Teyler's Museum besitzt in seinem Gemälde „die Strickerin" ein ausgezeichnetes Beispiel hierfür; wenn demselben auch gänzlich die Seele seines hohen Vorbildes fehlt, so zeigt es doch eine lebendige Anordnung und eine Neigung zu stärkerem, frischerem Kolorit als man von seinen Zeitgenossen gewöhnt ist.

Jacob Maris sowohl als Christoffel Bisschop und Stroebel waren seine Schüler, ebenso der frühverstorbene Maurits Léon, an dessen Synagogeninterieur „Die Entfaltung der Gesetzesrolle" man seinerzeit grosse Erwartungen knüpfte; ferner Hendricus Johannes Scheeres, der in seinem „Waffenschmied" und „Leinwandladen" die

Lehren seines Meisters auf anerkennenswerte Weise befolgte und bei seinen Kunstgenossen in hohem Ansehen stand.

Huib van Hove zog im Jahre 1855 nach Antwerpen, wo er viel Anerkennung fand und bis zu seinem Tod im Jahre 1865 wohnte.

Zu den Malern, deren Hauptverdienst um die niederländische Kunst in ihrem anerkennenswerten Unterricht und dem Heranbilden von Schülern besteht, gehört Petrus Franciscus Greive, der im Jahre 1811 in Amsterdam geboren wurde. Er war Maler mit Leib und Seele, wie man sagte, der in Bezug auf seine Hooche-artigen Interieurs viel Verwandtes mit van Hove hatte; freilich hatte er in Wirklichkeit ebenso wie van Hove gar wenig von Pieter de Hooche, und auch die pikante Beleuchtung, die kräftigen Schatten, die Frische der Farben, wodurch sich die späteren Haager Maler auszeichneten, standen ihm nicht zur Verfügung. Durch die grosse Anzahl seiner Unterrichtsstunden kam er als Maler nicht ganz zu seinem Recht und überdies fing er seine Laufbahn unter weit weniger günstigen Verhältnissen an als Huib van Hove. Schon sein Lehrer, der schwache Historienmaler C. I. L. Portman, der Sohn des in Holland wohnenden Darmstädter Kupferstechers, ist gewiss nicht mit einem Lehrer wie B. J. van Hove zu vergleichen. Und dann die Umgebung im Haag, wo Bosboom als Mitschüler mit Huib van Hove arbeitete! Indessen besitzt das Reichsmuseum von diesem braven Künstler, der vielleicht mehr Zeichner als Maler war, ein Gemälde, „Altholländische Dienstmagd" in einem Milieu à la de Hooche, das eigentlich nichts zu wünschen übrig lässt, ausser vielleicht etwas mehr Leben; dies finden wir in einem „Marker Interieur", das übrigens was den Stoff

betrifft an die romantische Periode von Jozef Israels erinnert. Für unsre Zeit hat er wohl hauptsächlich Interesse wegen seines Schülers A. A. Allebé. Er hatte viele Schüler, zu denen der bereits erwähnte Léon gehörte, der frühverstorbene Jamin, der in den Grenzen seines Talentes viel versprach; Scholten, der sich in Malen von Seidenstoffen auszeichnete, doch auch die empfindsame Seite vertrat, und sein Sohn, J. C. Greive Jr., der Flussansichten mit Schiffen und Ansichten vom IJ malte.

Ein Landschaftsmaler, den seine Zeit sehr hoch schätzte, ja gewiss ebenso hoch als die unsrige Jacob Maris, ist B. C. Koekkoek; und obgleich er jetzt veraltet und aus der Mode ist, hat er doch einigen Wert behalten. Und das nicht ohne Grund. Neben mittelmässigen Arbeiten heutiger Landschaftsmaler kann seine Arbeit durch ihre Kraft, durch die feste und richtige Konstruktion der Bäume, durch den natürlich und breiten Wuchs der Zweige und des Blätterwerks, durch die sorgfältige und ausführliche Darstellung waldreicher Landschaften auch jetzt noch Eindruck machen. Abwechselnd scheint er sich Hobbema und Wynants zum Vorbild genommen zu haben, mit Bevorzugung des letzteren. Aber so vortrefflich Koekkoek es auch verstand, schwere Baumgruppen wieder zu geben, so haben seine Werke doch nicht das gleichmässig Durchgearbeitete seiner grossen Vorbilder, ebenso wenig die einfache Vornehmheit, die jene trotz der vielen Details des Blätterwerkes stets zu bewahren wussten und die Hobbema in seinem „Laantje van Middelharnis" am unvergänglichsten ausgesprochen hat. Koekkoek's beste Sachen sind die, in denen nur wenig freier Himmel sichtbar ist; denn auch ihm gelang die Landschaft besser als der Himmel, der oft nur

B. C. KOEKKOEK.

WALDLANDSCHAFT.

dekorationsmässig wirkt: Auch hatte er Mühe mit der Staffage seiner Landschaften, so dass seine Figürchen häufig am falschen Platz angebracht sind und durch eine gezwungene Haltung stören. Er hatte das Bestreben das Blätterwerk einer jeden Baumart wiederzugeben, und das war sein Fehler. In diesem Studium der Bäume und ihres Blätterwerkes hat er eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Barbizonschen Maler Théodore Rousseau, wenn dieser auch sonst so gut wie nichts mit dem ruhigen Holländer gemein hat. B. C. Koekkoek war kein leidenschaftlicher Maler, wohl ein grosser Verehrer der Natur, aber ohne die lyrische Grösse seines berühmten Zeitgenossen. Als er starb, glaubte man, dass es mit der niederländischen Landschaftmalerei zu Ende sei. Uns, die wir die Herrlichkeit der Haager Schule miterlebt haben, kommt diese Angst jetzt komisch vor, und doch muss zugegeben werden, dass als Maler von Waldlandschaften und Baumgruppen sich keiner unsrer heutigen Maler mit ihm vergleichen kann.

Barend Cornelis Koekkoek wurde im Jahre 1803 in Middelburg geboren; er war der älteste Sohn des bebekannten See- und Flussmalers Johannes Hermanus Koekkoek, der, nachdem er in einer Tapetenfabrik das Fach erlernt hatte, sich selbst durch das Studium der Natur bildete und später seine Söhne — er besass vier, von denen nach Barend Hermanus der bekannteste ist, — alle Künstler werden liess. Unser Koekkoek beschränkte sich nicht auf die Natur seines Vaterlandes; er fand im Harz, in der Rheinprovinz, in Belgien und später besonders in Geldern und Cleve die Landschaft, die ihn am meisten befriedigte. Seine Arbeiten wurden in Brüssel und Paris ausserordentlich gut bezahlt; ebenso in St. Petersburg, wo in der damaligen Zeit

J. W. BILDERS.

HEIDE VON WOLFHEZEN.

viele unsrer Maler sehr angesehen und begehrt waren, wie man sagt durch Konnektionen, die später nicht mehr bestanden. Ich glaube kaum, dass ein Maler je mehr zu seinem Recht gekommen ist, als dieser tüchtige Landschaftsmaler; seine Arbeiten, die von wohldurchdachtem Studium Zeugnis ablegen, zeigen zugleich eine Zufriedenheit, ein Gesättigtsein, das man eher bei den beiden Kruseman oder dem jüngeren Pieneman und vielleicht bei Schotel antreffen kann, als bei den Landschaftsmalern aus dieser Zeit.

Das Gegenteil dieses Gesättigtseins zeigt uns der um einige Jahre ältere Landschaftsmaler Bilders. Bei Koekkoek ist alles gründlich bis zur Schwerfälligkeit, er besass ein grosses Wissen, das manchmal durch Selbstzufriedenheit ermüdet, er war eine gleichmässige Natur, deren Streben mit ihrem Können Schritt hielt; Bilders dagegen ist eine leidenschaftliche Natur, die unter dem beseelenden Atem der Romantik die Gemütsstimmung des Künstlers mit sich fortriss, sodass durch ihn aufs neue eine dichterische Vision in der holländischen Landschaft zur Anschauung gebracht wurde. Wohl ist diese Anschauung in seinen letzten Lebensjahren weniger deutlich und ermüdet durch eine unklare Manier und undurchsichtige braune Tinten, aber trotzdem hat er es auch da noch verstanden die Grösse der Einsamkeit, die Verlassenheit der alten Schlösser, die Poesie des Urwaldes unübertroffen zum Ausdruck zu bringen. Aus seiner reifsten Zeit stammt wohl die idyllische geldersche Landschaft, bekannt unter dem Namen „Der Teich" welches durch die tiefgefühlte Naturanschauung, die einfache Auffassung und die Abgerundetheit als Bild eines seiner vollendetsten Werke ist. Das „Kloster zu Klarental" erinnert an ein Lied, eine melan-

cholische Weise, die man auf dem Wasser singen hört, während das „Schloss zu Vorden" mit seiner märchenhaften Auffassung einer Dekoration zu Dornröschen gleicht, und die alten Eichen seiner „Heide von Wolfhezen", die er Wodanseichen taufte, veranschaulichen in ihrer unsäglichen Verlassenheit die poetische Melancholie der Dinge und die Grösse der Vergangenheit. Diese Eichen wurden seitdem unglaublich oft gemalt, aber immer ohne Verständnis für die Riesennatur solcher Bäume, die auf der Heide sich frei entwickeln konnten. Bilders' Gemälde, mit dem er die chaotische Landschaft der Vorzeit zum Ausdruck bringen wollte, gehörte zu einer Gruppe von Meisterbildern „Niederland in der Urzeit", die für die historische Gallerie von Artis gemalt wurden.

Um diesen Maler in seinem Zusammenhang darzustellen müssen wir jedoch weiter ausholen. Es ist bekannt dass viele Städte unsres Landes, wie Leeuwarden, Rotterdam und Middelburg im achtzehnten und zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts ihre eignen Maler hatten. Vielleicht lässt sich das durch die Tapeten- und Dekorationsmaler erklären, die alle wohlhabenden Städte und Städtchen nötig hatten, vielleicht auch aus der Eitelkeit der reichen Herren, die ihre Besitzungen, Schlösser, Häuser auf Papier oder Leinwand verewigt zu sehen wünschten, eine Eitelkeit, der Holland seine vielen ausgezeichneten topographischen Zeichner verdankt. Auch Utrecht, die Stadt von Schoorel und Moro, kann ihre eignen Maler im neunzehnten Jahrhundert aufweisen. Der erste unter ihnen ist der seinerzeit sehr berühmte Pieter Christoffel Wonder, geboren 1780, dessen Portraits etwas Kerniges haben, wenn sie auch mit einer „sauce à la mode" übergossen sind. Ehe er in seinem vierundzwanzigsten Lebensjahr nach Düsseldorf ging, hatte er keinen andern

Zeichenunterricht genossen als einige Privatstunden zu seiner Erholung. In Düsseldorf kopierte er nun einige Jahre lang Portraits von Rubens und Van Dijck und zeichnete im Winter auf der Akademie nach Model und nach antiken Vorbildern Er war ein Genremaler, der „in der Seide Terburg und Caspar Netscher nachzustreben scheint", und es heisst, dass ein „Interieur mit trinkender Frau" von ihm an den Delfter van der Meer erinnere. Ein indirekter Schüler von Wonder wird wahrscheinlich der im Stundengeben untergegangene Maler J. L. Jonxis gewesen sein, der sich im Portrait und Genre auszeichnete und seinerseits wieder der erste und einzige Lehrer von J. W. Bilders war. Indirekt wird man die Anfänge von Bilders wohl mehr in den Landschaften mit Vieh von Jan Kobell zu suchen haben, der im Waisenhaus zu Utrecht erzogen wurde und ein Schüler des Utrechter Tiermalers W. R. van der Wall war. Es scheint fast, als ob das Malen von Weiden mit Vieh dort in der Luft gelegen hat, denn auch der spätere Dirk van Lokhorst verlegte sich darauf; und mag nun sein „Stall mit Schafen" im Rijksmuseum noch so trocken in der Behandlung sein, so ist doch in der Form viel Verdienstliches. Sollte es zu gewagt sein das Gipsartige, das ihrer Malweise anklebt, über Kobell hin, auf van der Wall zurückzuführen, dessen Vater Bildhauer war?

Unter diesen Utrechter Meistern war nun der genannte Johannes Warnardus Bilders, der daselbst im Jahre 1811 geboren wurde, der bedeutendste. Trotz des Unterrichts von Jonxis, bildete er sich in der Hauptsache selbst, oder, wie man es zu jener Zeit nannte, „die Natur war seine beste Lehrerin", in diesem Fall würde es mehr der Wahrheit entsprechen zu sagen, sein eignes Genie war sein bester Lehrer. Nach mehreren Reisen durch Deutsch-

J. W. BILDERS.

DER TEICH.

land, von dessen romantischer Natur er sich besonders stark angezogen fühlte, liess er sich in Oosterbeek bei Arnheim nieder, das damals noch nicht der Villenpark von heute war. Im Jahre 1854 ging er nach Amsterdam, wo sein Freund N. Pieneman, der damals bereits anerkannte Portraitmaler Schwartze und auch der junge Jozef Israëls wohnten. Bilders hat zum erstenmal im Jahre 1840 ausgestellt; das erste Werk von Schwartze erschien zwischen 1845 und 50; Israëls hatte in Amsterdam im Jahre 1848 seinen „Aaron" ausgestellt, 1856 seine romantische Gruppe „An Mutter's Grab vorüber" gemalt, 1858 das bekannte Bild „die Strickerin" und etwas später das Meisterstück in romantischem Stil „Nach dem Sturm", das in einem weichlichen Stahlstich banalisiert, als Prämie herausgegeben wurde; und dieses Werk zeigt trotz des sehr abweichenden Stoffes eine entschiedene Verwandtschaft mit der Romantik von Bilders oder auch von Schwartze. Wir glauben nicht, dass das grosse Talent von Bilders zu seiner vollen Entfaltung gekommen ist. Er stand allein, ganz allein. Die phlegmatischen Maler, die sich mit dem Abbilden der Natur zufrieden gaben, alle diese ausgezeichneten Maler von Weiden und Vieh hatten wenig oder gar keine Verwandtschaft mit ihm; und die Studien, die sich noch bei der Auktion des Nachlasses seiner zweiten Frau, der Malerin Bilders—von Bosse, vorfanden, deuten an, dass er Verlangen nach mehr Farbe fühlte, und dass Delacroix direkt oder indirekt auf ihn gewirkt hat, wenigstens befanden sich einige darunter, die in ihrer scharfen Farbenanalyse sich dem Allermodernsten nähern.

Als seine Schüler kann man seinen Sohn, den frühverstorbenen Landschaftsmaler A. G. Bilders und Marie

van Bosse, die später seine Frau wurde, nennen. Sowohl auf den ersteren, der sich weniger durch sein Malen als durch die litterarische Fixierung seines künstlerischen Wünschens und Verlangens als Bahnbrecher erwies, als auf letztere, die bekannte Landschaftsmalerin, kommen wir später zurück.

KAPITEL VI

DIE KLEINMEISTER DER MITTE DES JAHRHUNDERTS

Das frischere Leben, das, wie bereits oben gesagt ist, die Jahre nach 1831 mit sich brachten, äusserte sich sowohl auf dem Gebiete der Malerei als auf dem der Litteratur in der Romantik, die aus der Fremde zu uns gekommen war; es zeigte sich im Hervortreten Bosbooms, in den Anfängen Rochussens, sogar, wenn auch in andrer Weise, in den Anfängen Jozef Israëls'; es zeigte sich nach Nuyen in der litterarischen Malerei, in all dem rethorischen Gebaren, es zeigte sich auch in der Reaktion, die in Belgien durch Leys und Madou den langsamen Übergang von der Romantik zu den sogenannten Kleinmeistern des siebzehnten Jahrhunderts bewirkte, die diesen beiden Malern in ihrem eigentlichen Wesen als Stilllebenmaler zum Vorbild dienten. Bei den meisten Holländern war es denn auch ein Suchen nach dem toten Buchstaben einer Kunst, für welche der Engländer Bonington, der dem neunzehnten Jahrhundert angehörte, bereits früh das lebendige Wort gefunden hatte, aber auch Bosboom und Rochussen, auch Bles,

D. BLES.

WEIBLICHE FIGUR.

H. ten Kate, Bakker Korff, auch Allebé, und in den Jahren 1860 bis 1870 Matthijs Maris hatten sich bereits früh in einer Malweise hervorgethan, der sich Blommers und Neuhuys, ja ein einzelnes Mal sogar auch Israëls in ihren ersten Werken bedienten,

Bosboom und Matthijs Maris hatten in einer andern, expansionsreicheren Zeit noch etwas anders zu sagen, während Maler wie Bles, Bakker Korff, Rochussen und Allebé vor 1870 alles gesagt haben, was sie zu sagen hatten, wenn sie auch mit diesem Jahr nicht zu produzieren aufhörten.

In voller Glorie thronte David Bles im Haag zu der Zeit, als Jozef Israëls in den Jahren 1854 bis 1864 in Amsterdam zum Bewusstsein erwachte und im Genuss seiner ersten Erfolge am Anfang seiner ruhmreichen Laufbahn stand, und als Bosboom im Haag den schönen Weg, den er von Anfang an vor sich gesehen, würdig und ohne Schwanken verfolgte.

Jozef Israëls erzählt, wie sehr er sich als heranwachsender Jüngling geehrt fühlte, wenn er mit jemand wie David Bles Arm in Arm auf einer Haager Ausstellung umhergehen durfte, und wie glücklich er sich über ein Wort der Anerkennung von ihm fühlte, obgleich Bles ihm ohne viel Umschweife zu erkennen gab, dass er für das, was man in Israëls' Gemälden Poesie nannte, nichts fühle und überhaupt nicht verstehe, was Poesie und Malerei mit einander zu schaffen hätten.

Das konnte man denn auch von diesem etwas cynischen Maler mit seinen trocken komischen Stoffen, die manchmal auch dem galanten Leben entlehnt waren, kaum erwarten. Er war ein geschickter Zeichner, ein guter Maler, der die pomadige Malweise seiner Zeit durch pikante Retouchen, hübsche Lichtchen und kräftige Schatten zu

beleben verstand; der seine hübschen typischen Figürchen frei in den Raum hineinzusetzen wusste und doch wieder so, dass die Handlung konzentriert war und die Pointe seiner Anekdote ledendig hervortrat; aber er war, obwohl durchaus das Gegenteil eines Israëls und eines Bosboom, doch Künstler genug, um die grösste Hochachtung vor den Arbeiten Bosbooms zu zeigen.

Er wurde im Jahre 1821 im Haag geboren, begann seine Laufbahn unter Cornelis Kruseman, bei dem er drei Jahre arbeitete, und studierte darauf in dem Atelier von Robert Fleury in Paris. Bereits früh malte er unter dem Einfluss seines ersten Lehrers und mehr noch unter dem Einfluss der Romantik seiner Zeit, Genrebildchen z. B. ein „Savoyardenmädchen mit der Harfe", einen „Ungarischen Mausefallenhändler", oder er brachte der so sehr beliebten Historie sein Opfer mit einem „Rubens und der junge Teniers", oder einem „Paulus Potter auf seinem Nachmittagsspaziergang", bis er nach seiner Rückkehr aus Paris – er war damals zweiundzwanzig Jahre alt — die erzählenden kleinen Gemälde bevorzugte, durch die er sowohl in Holland als im Ausland berühmt geworden ist.

Johan Gram erzählt in seinem Buch „Unsre Maler in Pulchri Studio", das uns mit den Haager Malern um das Jahr 1880 bekannt macht, wie David Bles einen jener maskierten Bälle besuchte, welche die Haager Malergilde seinerzeit so glänzend und amüsant in dem früher berühmten Tivoli des Herrn Rosier Faassen veranstaltete. Der Vater des bekannten Schauspielers Vernet, der in jenen Tagen ein berühmter Komiker an dem französischen Theater war und dessen feiner Witz noch in vieler Erinnerung lebt, hatte einigen Malern Kostüme aus dem 18ten Jahrhundert, der sogenannten Perückenzeit,

geliehen. Als nun Bles in dem glänzenden Ballsaal umherging, fiel ihm auf, wie ausgezeichnet sich die Kleidung des 18ten Jahrhunderts sowohl durch Schnitt als Farbe dazu eignete, das Lustspiel der menschlichen Komödie auf der Leinwand zu verdolmetschen.

Diese Stoffe, die er meistens den Sinn- und Minnebildern von Jacob Cats, La Fontaine, Boileau's Satiren, Van Lennep's Ferdinand Huyck oder auch direkt dem täglichen Leben entlehnte, gefielen besonders dem Teil des Publikums, das weder zu den Frommen, noch zu den gründlich klassisch Gebildeten gehörte, sondern zu denjenigen, die in der Lektüre dem französischen Geist des achtzehnten Jahrhunderts weiter huldigten, wenig schwerfällig in ihrer Lebensauffassung waren und mehr Vergnügen an einem lustigen Leben fanden.

Es war der Geist, der bei uns durch Cornelis Troost, aber vor allem in Frankreich durch die Boudoirscenen eines Debucourt, Eisen und anderer als Buchillustration bekannt ist.

Bles hat diese fröhliche Lebensanschauunng des achtzehnten Jahrhunderts im neunzehnten beibehalten; ein Genre, das, wenn auch in anderen Formen, — damals vielleicht einfacher, jetzt, als Rückschlag des intellektuellen und nervösen Lebens, vielleicht gröber — noch immer beliebt ist; im allgemeinen vielleicht mehr, als die die grossartige Naturauffassung eines Jacob Maris, die wenigstens bei uns, ebenso wie Millet in Paris, meistens nichts weiter als ein grosser Name ist.

Kein Zweifel, dasselbe was Troost im achtzehnten Jahrhundert in gewissen pikanten Darstellungen aus unsrem bürgerlichen Sittenleben gegeben hatte, dasselbe gab Bles mit einer etwas feineren Würze zubereitet, in seinem Soubrettentypus mit den braunen schalkhaft

D. BLES.

DER NEUNTE TAG.

wohlgefällig blickenden Äuglein, kleinen Fingerchen und feinen Figürchen. Er fing an zu malen als die Brunetten Mode waren — man braucht nur die Boudoiralmanache jener Zeit zu lesen —, die eine Hälfte des Publikums schwärmte für die Thränen einer Monica, die andere, die sich an französischer Litteratur gebildet hatte, genoss eine zweideutige Darstellung mit doppeltem Vergnügen.

Es war auch die Zeit wo die Sammler den Wert eines Gemäldes nach den darauf befindlichen schönen Frauenfigürchen abschätzten; die Zeit, wo sie die Bildchen vor sich hinsetzten, um sie mit der Lupe in der Hand in aller Ruhe zu betrachten, über die Eigenschaften, den Ausdruck zu diskutieren und die pikant vorgetragene Anekdote zu geniessen. Das hierdurch die sogenannte Miniaturmalerei in Schwang kam, versteht sich leicht, aber auch die Durchführung des Motive, die Detaillierung des Zubehörs, die natürliche Haltung, lebendiger Vortrag, warmes Kolorit und vor allem die kräftigen Lichtchen und kleinen Drücker, die so ganz zum Geist des Stoffes passen, sind Eigenschaften, die man auch heute noch schätzen kann.

Doch ziehen uns seine in Sepia entworfenen Skizzen oft noch mehr an. Eine gut erfasste Bewegung, z.B. ein Mädchen, das mit dem Finger ein Schühchen mit hohem Absatz anzieht, flott dargestellt in dem Moment, wo sie sich zur Seite bückt, vortrefflich in der Neigung der Schulter; ein Flötenspieler; eine auf hohen Absätzchen vorbeieilende Soubrette; ein zartes Frauenfigürchen; eine Wöchnerin im Lehnstuhl, über die sich der junge Ehemann beugt, während eine gesunde Bäuerin als Amme für das Kind sorgt, das sind die Figuren in seinen Skizzen, die man in seinen Gemälden lebendig und natürlich ausgeführt wiederfindet. Wohl kein zweites

Bild ist so geistreich gemalt, so kräftig in der Farbe, wie das in Grün gekleidete Frauenfigürchen im Städtischen Museum zu Amsterdam — das durch die feine Darstellung und die Art des Vortrags an Hogarth erinnert und in Bezug auf die Malerei ihn sogar übertrifft. Zu seinen besten Werken gehören auch u. a: „Die Musikgesellschaft", in der Tracht seiner Zeit kurz nach 1843 gemalt, „De Oranjeklanten en Keezen", „Om den wille van de smeer", „Die schöne Amme" aus dem Jahre 1859, ebenso „Die getröstete Wittwe" und „Klaasje Zevenster". In dem Bilde „Der leere Stuhl" aus dem Jahre 1864, nach einem Gedicht von de Bull, gab er dem Sentiment seinen Zins, ebenso in „Die halbe und die ganze Trauer" im Haager Museum, als Ganzes ein schwaches Gemälde; doch solche Stoffe gehören glücklicherweise zu den Ausnahmen.

Es ist eine Zeit gekommen und sie musste kommen, wo man dieser Anekdoten, ja überhaupt des ewigen Erzählens satt war, und nicht mehr über die präparierte Fröhlichkeit auf diesen Bildern lachen konnte. Das war die Zeit, als die Meister der Haager Schule anstatt einer Erzählung ihre Vision zur Anschauung brachten, die Zeit, wo die Gefühlstiefe der Maler von Barbizon, die epische Einfachheit eines Millet, die grossartige Naturanschauung eines Daubigny, die harte Grösse eines Rousseau und die Sensibilität eines Dupré gegenüber dem klassischen Corot ihren Einfluss geltend machten. Das war auch die Zeit, wo die Brüder Maris mit ihrem Licht- und Farbenreichtum, mit ihrer vornehmen Auffassung, neben der ein Bles sich trivial ausnahm, wo Israëls mit der biblischen Grossartigkeit seiner Interieurs, Bosboom mit der schlichten Grösse seiner Kirchen, Mauve mit seiner Einfachheit und Mesdag mit der ungekünstelten

Breite seiner See, die Welt von einer grösseren Seite betrachteten und weniger den äusserlichen Dingen als ihrer eignen Gefühlstiefe in reiner Plastik Form verliehen.

Die Zeit ist gerecht.

Die Eigenschaften, um derentwillen man einen Maler in dieser oder jener Zeit hochstellte, bleiben, mögen die Formen sich auch ändern, doch stets dieselben. Mögen diese guten Eigenschaften durch eine ganz andere, häufig hinreissendere Form gänzlich in den Hintergrund gedrängt werden — bei einer neuen Umwälzung sieht man auch die vorhergegangene Zeit auf's Neue und schätzt sie auf's Neue. Was aber nicht wieder gut gemacht werden kann, ist das Leid, das ein Maler empfinden muss, der, anfangs gefeiert, noch bei Lebzeiten vergessen wird. Und David Bles, der im Jahre 1899 starb, hat die kleine Reaktion, die uns wieder daran erinnerte was wir vor den grossen Haager Meistern Gutes besassen, nicht mehr erlebt.

Wenn wir David Bles dem Leidener Maler Bakker Korff gegenüberstellen, und der Vergleich liegt nahe, so könnte man die Bilder des ersteren mit einem pikant vorgetragenen französischen Einakter vergleichen und die des letzteren mit eine kleinen Komödie für ein Mädchenpensionat, das hauptsächlich wegen der Verkleidungen gespielt wird.

David Bles' Bildern fehlt nur selten eine Anspielung auf das galante Leben, Bakker Korff lässt uns herzlich über die Affektiertheit der alten Jungfern lachen, die so gewichtig und steif mit ihren Riechdöschen und Flacons, die Grösse ihrer Vorfahren in ihrem Zimmerschmuck ausbreiten, mit gleichgesinnten Freundinnen schwatzen, über einer vergilbten Romanze sentimental werden, die voll Bewunderung um ein Goldfischglas oder eine Fuchsia sitzen, klatschen und kokettieren, aber immer den Ein-

A. H. BAKKER KORFF.

DIE ROMANZE.

druck von Verkleideten machen. Dabei ist das Ganze mit den Augen des Stilllebenmalers gesehen, und der Wert dieser kleinen Bildchen liegt denn auch in der Wiedergabe einer Suppenschüssel aus sächsischem Porzellan, eines lakierten chinesischem Theebehälters, eines Kleides mit eleganten Rüschen, einer schwarzseidnen Schürze, einer baumwollnen indischen Decke, eines kostbaren Theeservices oder einer farbigen Tapete; das alles hebt sich mit geistreichen Farbeneffekten von dem Hintergrund eines Zimmers im guten Rococostil des achtzehnten Jahrhunderts ab. Dies alles und ebenso die Farbenlichtchen, die auf den Gesichtern mit den ausdrucksvollen Nasen mitsprechen, die Löckchen an den Schläfen, und das ganze wohlgefällige Mienenspiel der alternden Schönen, die in ihren jungen Tagen Koketten waren, die herrlichen Lichtchen, die er so sparsam, aber so ausserordentlich gut anwendet, die feste Malweise und die geistreiche Pinselführung, die in der Zeichnung etwas an Meissonier erinnert, geben ihm vielleicht einen höheren Platz in der Kunst als David Bles, obgleich dieser wohl mehr Variation in seinen Stoffen hat, mehr Geist in den Gesichtszügen, und die Pointe des Vorgetragenen schmackhafter aufzutischen versteht.

Alexander Hugo Bakker Korff wurde im Jahre 1829 im Haag geboren und besuchte zugleich mit David Bles, H. ten Kate, Jan und Philip Koelman und Vintcent das Atelier von E. Kruseman, nahm an den Unterrichtstunden J. E. J. van den Berg's an der Haager Akademie teil und arbeitete später auf dem Atelier von Huib van Hove.

Die Stoffe zu seinen ersten Gemälden waren der Bibel und der Geschichte entnommen: lebensgrosse Figuren, wie die klassische Richtung es nach dem Muster der antiken Vorbilder verlangte, als ob man nicht hätte

selig wurden können ohne Riesenkartons zu malen. Kleinere Kompositionen mit der Feder, wie man sie von Rethel und Flaxman kennt, sollen ihm besser gelungen sein. Doch, sei es, dass seine Kurzsichtigkeit ihn zum Malen seiner Miniaturbildchen nötigte, sei es dass er durch den Geschmack seiner Zeit von selbst dazu kam; auf jeden Fall wandte er sich in Oegstgeest, also weit ab von allen Kunstschulen, dem Genre zu, in welchem er ganz er selbst war und für das er in seinen unverheirateten Schwestern willige Modelle fand. Obgleich eine Darstellung mit mehreren Figuren interessanter ist, stellen wir in Bezug auf das Farbenensemble seine Einzelfiguren höher. Wir kennen ein kleines Bildchen, auf dem eine wohlgenährte Bürgersfrau im rosa Kattunkleid eine baumwollne indische Decke flickt. Diese Frau in dem kräftigen Rosa, mit der abstechenden, schwarzseidenen Schürze und der bunten Decke auf dem Schoss, die sich von dem reichen Hintergrund einer altmodischen Küche abhebt, ebenso ein einzelnes feines Figürchen in Weiss auf reichem Hintergrund, sind wohl Beispiele von dem Höchsten, was er in seiner Kunst geleistet hat. Auch in Bildern, wie „die Intrigantin", „die Lästerschule", „die Fuchsia" ist er geistreich; von seinen grösseren Gemälden ist wohl „die Romanze" das bekannteste, wahrscheinlich durch einen Stich, den der Verein zur Beförderung der bildenden Künste herausgab. Weniger bekannt ist ein Stillleben, feines Glaswerk vor einem Spiegel, eine Aufgabe, die beinahe nicht zu lösen ist, die er aber, wenn nicht durch Lichteinheit, so doch durch kräftige kleine Lichter geistreich zu Stande zu bringen wusste. Er selbst hielt dies für sein bestes Werk.

„Bakker Korff ist in Brüssel an der Tagesordnung, man nennt ihn den holländischen Meissonier", schrieb

Gerard Bilders an Kneppelhout. Und obgleich auch Bakker Korff, der im Jahre 1882 starb, vorübergehend verdrängt wurde, so sind doch seine Bilder mehr in der Mode geblieben, als die von Bles. Bei keinem der beiden lässt sich übrigens ein Einfluss von Cornelis Kruseman finden; und sie können sich glücklich schätzen, dass sie in der Einfalt ihrer künstlerischen Auffassung jenen kühl geschauten, wenn auch vielleicht sentimental gedachten Stoffen und mehr noch der seifigen öligen Manier zu malen entkommen sind.

Von seinem Schüler Hermann ten Kate kann man dies nicht sagen. Seine Bilder aus dem Kriegerleben während des achtzigjährigen Krieges erscheinen beim ersten Anblick lebendig aufgefasst und kräftig durch eine gewisse Rauheit in der Farbenbehandlung. Bei häufigerem Sehen ermüdet aber sowohl die Farbe, als die Darstellung und es bleibt nur eine grosse Geschicklichkeit übrig. Dazu kommt, dass man in all diesen trinkenden, spielenden, mit Dirnen in der Schenke schäkernden Soldaten, die in Harnisch oder Wamms gekleidet und mit riesigen Stulpstiefeln angethan sind, stets dasselbe Model erkennt; und es bleiben, auch wenn wir wissen, dass das Kostüm authentisch ist, Theaterscenen auf theatralischem Hintergrund. Seine Manier zu malen ist affektiert, und durch die vielen Fältchen in der Kleidung, von denen nicht wie bei Meissonier jedes seine Berechtigung hat, fehlt die Sicherheit, welche den Stoffen eines Bles ihre malerische Vortrefflichkeit verleiht. Trotzdem stand er persönlich in Ansehen und seine Arbeiten wurden gerne gekauft, weil sein Genre, dasselbe das den Belgier Madou berühmt machte, damals sehr gesucht war.

Mari ten Kate, sein jüngerer Bruder, hat seine Stoffe dem Kinderleben entlehnt; seine Arbeit ist häufig schwach

A. ALLEBÉ.

DAS WOHLBEWACHTE KIND.

und zugleich übertrieben in der Auffassung. Die Studien, die er gemeinsam mit seinem Lehrmeister Hermann ten Kate auf der Insel Marken machte, gehören zum Besten, was er geschaffen hat.

Rochussen fühlte sich aus Anhänglichkeit noch zum Anschluss an die alten Maler, wie Bles, Verveer und ten Kate verpflichtet, neigte aber ganz der Bewegung zu, die nach 1870 so gewaltig in unsere Malkunst eingriff, er war halb reaktionär, halb modern, Maler von Natur, Illustrator durch ein bequemes Talent, der Schüler von Nuyen und Waldorp, der aber durch seine Leichtigkeit im Zeichnen seine Farbe unwillkürlich der Illustration opferte, — so entstand in ihm ein Zwiespalt, unter dem der Maler natürlich auch leiden musste. Und obgleich er in der letzten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts so ziemlich unser einziges bedeutendes Talent auf dem Gebiet der Illustration gewesen ist, so neigen wir doch zu der Annahme, dass man die kleinen, fein gezeichneten, weichgemalten Historienbildchen, die Jagdscenen in den Dünen, ebenso wie die vereinzelten Genrebildchen, diese feinen Kabinettstückchen, in kommenden Zeiten für bedeutender halten wird, als seine flotten Illustrationen, die übrigens auch in seinen späteren Jahren unter dem Einfluss von Bosboom und der Haager Schule zu viel von ihrem eigentümlichen Charakter verloren hatten. Teyler's Museum in Haarlem besitzt eine Jagdgesellschaft aus dem Jahre 1857, eine Gruppe Herren und Damen zu Pferd in einer hügeligen Heidelandschaft in Gelderland, die an Beobachtung, feiner Zeichnung und luftigem Kolorit in ihrer Art durchaus vortrefflich ist. Im Museum Fodor befinden sich ebenfalls tüchtige Bilder von ihm, z.B. eine geistreich gezeichnete und vorzüglich gemalte Hundekarre, ein Jägerhalt im Walde aus dem

Jahre 1859, der vielleicht noch preziöser ist. Diese schlichten Bildchen zeichnen sich durch Natürlichkeit und durch die Richtigkeit, mit der das Terrain gemalt ist, aus. Im Jahre 1860 wurden seine Werke im Handelsblatt als originell gerühmt, doch wurde hinzugefügt: „das grosse Publikum weiss die geistreich gezeichneten stets meisterlich gruppierten Figuren, nicht genügend zu schätzen, ebenso wenig wie den feinen Ton und die Verschiedenartigkeit seiner Darstellungen, während seine Behandlung für sie nicht ausführlich genug und sein Pinselstrich zu breit ist."

Edel, lebendig im Vortrag, mit einer Kenntnis der Kostüme, durch die er im Stande war, seine Personen sich frei in denselben bewegen zu lassen, ohne den Eindruck von Verkleideten hervorzurufen, erfahren, ohne mit seinen archäologischen Kenntnissen zu prunken, farbenreich, besonders dann, wenn es Mittelalterliches zu malen galt, hat er sowohl in seinen Gemälden als in seinen Zeichnungen und Illustrationen verschwenderisch aus seinem Talent wie aus einem immer fliessenden Quell geschöpft. In dieser Art sind seine Bildchen zu Vondels „Gijsbrecht van Amstel", die Miniaturen zur Beatrice-Legende, zu den „Vorfahren" von Van Lennep, wo er seine Kentnisse von dem Leben der Germanen in schönen Typen verwertete. Ihm war eine unerschöpfliche Phantasie gegeben, die dem Beschauer die schöne Oberfläche längstvergangener Dinge wieder vor Augen zauberte, das Edle und Schöne aus dem Leben der alten Germanen im blutigen Mittelalter, edle Leidenschaften, die das Antlitz nicht entstellen, kleine Gefechte mit fein gezeichneten Pferden, Aufruhr und Empörung, die unter seinen Händen ihre Schrecknisse verlieren.

Er besass die Romantik seiner Lehrer, und Realismus ist bei ihm nur da zu finden, wo es ruhig und friedlich hergeht. Um ihn von unsrer Zeit aus zu verstehen, muss man die Litteratur seiner Zeit kennen, jene Zeit, in der die Gedanken der Dichter kaum die Unannehmlichkeiten des täglichen Lebens streiften, sich nicht an widerwärtigen Verhältnissen stiessen, nicht danach strebten die Tiefen unsres Bestehens zu ergründen und nicht mit dem Kopf an die vor uns aufragende Mauer des Unbekannten rannten. Es war die Zeit, in der die Gedanken weit weg zogen, um sich in dem Zaubergarten der Rittersagen zu ergehen, wo goldlockige Pagen ihr Leben für ihre blonde Gebieterin einsetzten, und die Ritter rauh und raubgierig, aber reich an ritterlicher Treue waren — die Zeit der Legende, Sage uud Geschichte in dem alles vergoldenden Glanz der Romantik. Es war die Zeit, wo Tollens seine Balladen dichtete, wo Hofdijk Kennemerland besang, wo Victor Hugo seine „Notre Dame de Paris" dichtete, Bürger's Leonore die Phantasie reizte — es war auch die Zeit, wo Jacob van Lennep die Geschichte unsrer Vorfahren erzählte, und man die alten Kroniken las, um Legenden und Erzählungen zu finden, in deren schwaches Gewebe sich Balladen und Romane einflechten liessen, die Zeit, wo auch Gertruida Toussaint nach dem suchte, was vor dreihundert Jahren die Menschenseele bewegte.

Dies Alles, besonders aber die vaterländische Geschichte, mit der er in seinem Vaterhause gross geworden war, machten ihn zum unermüdlichen Dolmetscher alles dessen, was in Geschichtsbüchern, Kroniken und Familienarchiven zu finden war; und von Brinio an, bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts stellte er sie dar, sogar kleine Episoden des neunzehnten Jahr-

A. ALLEBÉ.

UNFREIWILLIGE NACHBARSCHAFT.

hunderts; nur die Flecken, die etwa unsere Geschichte verunzieren, überschlug er. Und er stellt sie nicht nur in oft schlagend charakterisierten Typen dar, sondern weiss auch die Umgebung in losen leicht hingeworfenen Details und in reiner Auffassung, die niemals archäologisch aufdringlich ist, wahrscheinlich zu machen.

Man kann behaupten, dass er nicht über die stilvolle Würde Bosbooms verfügte, aber sein grosses Talent als Illustrator muss man ihm lassen. Es kann sein, dass uns die Gemütlichkeit seiner Zeichnungen nicht mehr befriedigt, dass wir all der Erzählungen, wie die Menschen früher ausgesehen haben, überdrüssig sind, dass wir, ebenso wenig wie wir noch geduldig nach dem ruhig erzählenden Ton der Schriftsteller unsrer Romantik lauschen mögen, nicht mehr Ruhe genug haben, um uns durch diese Darstellungen aus der Geschichte fesseln zu lassen. Wir wollen etwas anderes. Wir wollen die Erregung des Künstlers mitfühlen. Wir sind nicht mehr so bequem, wie zur Zeit der Romantik: wir wollen das Herrliche fühlen, aber auch das Hässliche, das Schmerzhafte. Wir schrecken vielleicht davor zurück, aber wir machen die Augen nicht zu, und schwingen uns nicht mehr auf rosenfarbenen Flügeln der Phantasie davon, sondern wir blicken ihm fest entgegen.

Wenn wir es auch bedauern, dass der Maler, der schlichte Pferdezeichner, oft in dem Illustrator unterging, und wenn andrerseits zugegeben werden muss, dass es schwierig ist von unsrer Zeit aus die grosse Anzahl seiner Illustrationen genügend zu würdigen, so wird doch niemand gegenüber seinem bedeutenden Illustriertalent unempfindlich bleiben.

Allebé kann man als den feinen Maler bezeichnen, der eine Periode abschliesst und eine neue einleitet; denn

in Bezug auf seine Stoffe gehört er recht wohl zu den ebengenannten Malern, während er in Bezug auf seine Darstellung, auf das Malen selbst mit seinen besten Bildern an das Schönste, das wir überhaupt besitzen, streift. Mehr als jeder Andere verstand er es das anekdotische Genre seiner Bildchen durch die Behandlung zur feinsten Kunst zu steigern, und dieser Feinheit seines Talents verdankt er es denn auch, dass er, der seit Jahren kaum noch thätig ist, am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts vielleicht mehr geschätzt wird, als zur Zeit wo er noch in der vollen Arbeitskraft stand.

Vosmaer giebt ungefähr im Jahre 1884 in seinem Buch „Unsre heutigen Maler" ein hübsches künstlerisches Portrait dieses feinen Meisters:

„Allebé steht zwischen den Älteren und den Jüngeren, zwischen Nordholland und Frankreich, zwischen denen, die durch den Verstand und denen die durch das Gefühl beherrscht werden, zwischen der Kraft, die will und handelt, und der Beschaulichkeit, welche die Hand ruhen lässt; — er ist beides, Zeichner und Kolorist, ein Mann der etwas gelernt hat und für Eindrücke empfänglich ist, ein Darsteller des Menschen, der Natur und des Tierlebens, ein poetischer Realist, der wagt und zögert, voll Ehrerbietung für die Vergangenheit und Liebe zum Neuen, sehr verschiedenartig und doch mit einem sehr bestimmten Charakter, — zu diesem allen kommt ein Anflug von Humor, der etwas zum Schwermütigen neigt . . . ." Und wir möchten dem noch hinzufügen, eine feurige Natur, die durch beispiellose Selbstbeherrschung in Zaum gehalten, ein Enthousiast, der durch den Gelehrten gemässigt ist.

Ehrgeizig von Jugend an, wegen seiner Hingabe und seines Fleisses bekannt, ein tüchtiger Maler, dessen

Zeichenfeder von niemand übertroffen wurde, dessen Arbeiten stets eine gewisse Vollkommenheit gezeigt zu haben scheinen, besass er eine feste geschlossene Malweise, die manchmal an feines Mosaik erinnert, und war in seinem Wesen ebenso wohl gegründet, als seine Vorgänger hohl und aufgeblasen. Um dem Ursprung eines solchen Künstlers nachzuspüren, wird man eher jenseits als diesseits der Schelde suchen müssen. Überhaupt sah man in der Zeit, in die Allebé gehört, mehr nach Antwerpen, Brüssel und Paris, als dass man sich selbst in den Rasseeigenschaften unsrer Meister des siebzehnten Jahrhunderts zu entdecken versuchte. Es soll damit nicht gesagt sein, dass seine Arbeiten im Prinzip unholländisch sind, sondern nur, dass seine Sympathien und seine Bewunderung für die Leidenschaft eines Delacroix wohl noch mehr als für die fleckenlose Formenschönheit eines Ingres, ihn hinrissen, und dass er andrerseits in dem technisch so hervorragenden Antwerpner Maler Leys gerade das fand, was bei uns so schändlich vernachlässigt wurde, vor allem feste und kräftige Faktur und Farbe, Eigenschaften, welche die belgischen Maler ihrerseits wieder den alten Holländern entlehnt hatten.

Allebé ist der geborene Kleinmaler am Wendepunkt der romantischen und der modernen Schule. Seine Komposition ist wohlüberlegt, meist anekdotisch, manchmal romantisch, aber selten sentimental. Er versuchte das Romantische mehr in der Farbe auszudrücken, ohne dabei durch Ungestüm die Vollkommenheit seiner Malerei zu gefährden. Seine Arbeit zeigte nie eine Spur von Schwachheit oder das Ermüdende eines Wollens ohne Können.

Man müsste alle seine Arbeiten neben einander sehen, um seinen Entwicklungsgang feststellen zu können.

W. VERSCHUUR.

GEWITTER.

Jedenfalls gehört er zu den Künstlern, welche die Regel bestätigen: man ist Künstler oder ist es nicht. Was wir von ihm kennen ist aus den verschiedensten Zeiten, aber alles mit einer gewissen Vollkommenheit gemalt.

Es sind Interieurs, wie das alte brabanter „Frauchen", das die Uhr aufzieht, ein hexenhafter Typus, den er später öfter anwandte und den er noch durch anschmiegende Katzen — ein beliebtes Motiv bei ihm — verstärkte. Wollte man versuchen zu sehen, wie ein solches Bildchen gemalt ist, es wäre vergebliche Mühe; ebenso wenig findet man, womit er angefangen oder wo er geendet hat. Muther hat von Menzel gesagt, dass er mit zu vielen kleinen Ziffern addiere; man könnte das in andrer Wendung auch von Allebé sagen, wenn nicht alle Einzelheiten mit einem so feinen Glanz überzogen wären, und nicht all die kleinen Farbenteilchen so unentwirrbar aneinander sässen, dass keine Schwäche zu finden ist, wie man auch suchen mag. Betrachtet man das Bildchen „Früh in der Kirche" aus der Sammlung van Lijnden genauer, dann wird man sehen, dass dies anders gemalt ist: voller und durchsichtiger, mit mehr Freiheit modelliert, französischer im Vortrag, aber an Vollkommenheit den andern gleich. Von den mir bekannten Bildern möchte ich „Die Frau des Küsters" im Rijksmuseum zu Amsterdam für das vollkommenste halten. Hier ist die Farbe heller, die Behandlung geschmeidiger, die Darstellung gleichwertiger, — „Die Gracht" verdient ebenso sehr Beachtung als das „Frauchen", der Schnee giebt dem Ton des Ganzen mehr Beweglichkeit und alles ist einheitlich empfunden, und hat, ebenso wie „Lethe" im Museum zu Dordrecht, etwas von dem, was wir in Matthijs Maris' früheren Arbeiten so sehr bewundern.

Noch höher steht „das wohlbewachte Kind" im Rijksmuseum, wegen der Beleuchtung. Dargestellt ist eine Bauerntenne die, nach altsächsischer Sitte zugleich Wohnung und Stall ist. An der hinteren Wand steht eine Wiege mit einem Kind, behütet von einer ruhigen Katze, einer Kuh, gelben Küchlein, die bis dicht an die Wiege herantrippeln — ein köstliches intimes Bildchen, herrlich gemalt, belebt durch ein zum Dachfenster herein fallendes Licht, das die Wiege umleuchtet und bis zu dem im Schatten stehenden Vordergrund hin alle Farben vertieft, so dass das Blau noch blauer, das Grün ganz saftig grün erscheint, und die Wiege, von Katze, Kuh, Küchlein und einigen umherstehenden Gegenständen umgeben, in volles Licht gestellt und zum Mittelpunkt geworden ist. Die Beleuchtung in diesem Interieur ist, wie überall wo Allebé es auf Lichteffekte abgesehen hat, pikant; und für ihn, dem sehr viel an dem Stoff selbst, ja sogar an dem Titel seiner Bilder lag — er war hierin durchaus anders als seine Zeitgenossen die Brüder Maris, die das Taufen gewöhnlich dem Kunsthändler überliessen — ist dieses Bild ebenso wie seine späteren Tierstudien, sehr modern. Dazu kommt, dass man zu seiner Zeit gerne etwas Hübsches sah, man liebte Kontraste; es war ja auch noch die Nachblüte der Romantik, die sich bei uns häufig ganz auf den Stoff stützte. Einen solchen romantischen Stoff wählte Allebé in seiner „Hexe" einem kleinen Bilde, das in Bezug auf die Beleuchtung dem „wohlbewachten Kind" ebenbürtig ist, aber eine ganz andere Auffassung des Stoffes zeigt. Man sagt, dass es eine launige Fantasie sei, die auf der Beobachtung beruhe, welche er in einem Zimmer der Ruine von Brederode über das durch das Fenster hereinfallende Licht machte.

Allebé verstand es nämlich, ganz ohne die Gouache, mit der die meisten Haager Meister ihr Papier so geschickt zu durchtränken wussten, kleine Farbenflecken so an einander zu setzen, dass eine feste mosaikartige Fläche entstand, deren Bestandteile er durch die enorme Kraft seines Zeichnens, seiner rein gefassten Form und überraschenden Farbenintensität gleichwertig nebeneinanderhielt, sodass Farbe und Form eins waren. Er war von Decamps, dessen Wasserfarbentechnik nicht hinter der orientalischen Email- und Mosaiktechnik zurückbleibt, inspiriert und machte diese Kunst in unsrem Lande zu einer ganz selbständigen. Hierin war er ein Neuerer, denn in dem was David Bles, ten Kate und andere leisteten war das Schwere, Gleichmässige der Ölfarbe mit in die Wasserfarbe herübergenommen, und Bosboom's Zeichnungen trugen damals noch mehr den Charakter von Skizzen. Obwohl Allebé's Aquarelle auch im Haag sehr geschätzt wurden, ging doch die Haager Wasserfarbenkunst mehr spontan aus dem Impressionismus hervor.

Besonders die Aquarelle Allebé's, auf denen Motive aus dem Amsterdamer zoologischen Garten behandelt werden, erregen unsre Aufmerksamkeit: Gruppen von Flamingos und Ibissen, die ihre endlosen Hälse graziös nach hinten biegen und sich mit anmutiger Kunst auf ihren langen Stelzbeinen im Geichgewicht halten; Alligatoren, tief unten in ihrer Höhle, belebt durch ein Grün von besonntem Gras, das auf all dem Grau wie Smaragd glänzt; oder Papageien in exotischen Farben, indischblau und gelb, die von einer weissen sitzenden Dogge angebellt werden, vibrierend von Leben, tadellos dargestellt, als Hintergrund die geradlinige Glastüre einer Veranda; das sind wohl die bedeutendsten seiner späteren Zeichnungen.

W. C. NAKKEN.

LASTPFERDE.

August Allebé, der im Jahre 1838 in Amsterdam geboren wurde, empfing seinen ersten Unterricht an der Akademie. Später besuchte er die École Normale in Paris, wo er besonders viel von Mouilleron, dem bekannten Lithographen lernte, und vielleicht verdanken wir jenen Unterrichtsstunden die lithographischen Portraits von Allebé, diese Muster einer einfachen manierlosen Zeichenkunst. Mit Jamin und Moriz Léon arbeitete er im Jahre 1860 einige Jahre in dem Atelier von P. F. Greive; im Jahre 1861 entstand sein „Früh in der Kirche"; im Jahre 1868 ging er nach Brüssel, das damals von den holländischen Malern sehr bevorzugt wurde; im Jahre 1870 wurde er zum Professor an der Königlichen Akademie für bildende Künste, und im Jahre 1880 nach dem Tode de Poorters zum Direktor derselben ernannt.

Viele haben es bedauert, dass dieser feine Maler mit dem ausgesprochenen Talent, dem es überdies nicht an Erfolg oder besser gesagt an allgemeiner Anerkennung fehlte, nach Verlauf von kaum mehr als zehn Jahren das Künstlerleben aufgab. Vielleicht schmeichelte er sich anfangs, beides mit einander vereinigen zu können, und liess sich dadurch zur Annahme des Amtes bestimmen. Aber ebenso gewissenhaft wie in seiner Kunst war er ein pflichtgetreuer und sorgsamer Verwalter des ehrenvollen Postens, den er auf sich genommen hatte; und da Teilen untunlich war, ging der Künstler im Lehrer unter. Mag das auch im Hinblick auf die Kunst noch so sehr zu bedauern sein: die, welche seinen Unterricht genossen haben, dürfen es nicht beklagen; die vortrefflichen Künstler, die er gebildet hat, zeugen in mancher Hinsicht von der feinen Bildung, die seinen Unterricht kennzeichnet. Seine Studienjahre und seine hauptsächlichen Arbeitsjahre — die Jahre 1860 bis 1870, wenn auch noch einige

seiner besten Aquarelle aus der Zeit nach Siebzig datieren — fielen mit denen von Matthijs, Jacob und Willem Maris zusammen, sie fielen in jene reiche Zeit, als die Meister der Haager Schule, während sie sich auf den hohen Flug vorbereiteten, zu dem sie sich nach Siebzig erheben sollten, bereits einzelne ihrer vollkommensten Werke geschaffen hatten.

Wie reich an Verheissungen war jene Zeit, wie stark an verhaltener Kraft! Der Vorfrühling der Haager Schule, wo jene Blütenknospen schwollen, die sich bald so voll entfalten und der holländischen Malerei einen üppigen Sommer bringen sollten.

KAPITEL VII

DIE HAAGER SCHULE

EINLEITUNG

Blicken wir auf die Maler zurück, die in den vorhergehenden Kapiteln behandelt worden sind, so zieht eine Reihe von Lehrmeistern an uns vorüber, die das Beste ihres Talentes in ihren Schülern zur Geltung brachten. In Amsterdam waren es J. W. Pieneman und J. A. Kruseman, denen die Ehre zukommt Jozef Israëls in die niederländische Malerei eingeführt zu haben, wir sehen B. J. van Hove, dem wir sowohl Bosboom als Weissenbruch verdanken, — zwei Maler die wohl nur durch den Einfluss ihres Lehrers, trotz der so verschiedenen Formen ihrer Kunst, so viel Übereinstimmung zeigen — er formte auch seinen Sohn Huib, der seinerseits wieder Jacob Maris, Bisschop, David Bles und auch Bakker Korff zu seinen Schülern hatte; dann Schelfhout, der in Jongkind und auch in Weissenbruch das Beste gab, was er zu geben hatte, und durch seinen Schüler Nuyen Rochussen vorbereitete; Samuel Verveer, der Jan Weissenbruch unterrichtete; Louis Meyer, der Schüler J. W. Pienemans, der Matthijs Maris die Anfänge der Kunst

C. SPRINGER.

ANSICHT AUS DEN BRIEL.

lehrte und P. F. van Os, dem Mauve und Roelofs viel zu danken haben; Roelofs, der Mesdag beeinflusste. Ferner sahen wir H. van de Sande Bakhuyzen, der seinen Sohn Julius und seine Tochter, die Blumenmalerin, heranbildete und zugleich der Lehrer von Weissenbruch und Ter Meulen war; B. C. Koekkoek, der Hanedoes bildete, W J. Bilders, den Lehrer seines Sohnes Gerard; und Craayvanger, den Maler von Städteansichten, der eine Zeit lang Albert Neuhuys zum Schüler hatte.

Und mit all diesen Namen steht die ganze glänzende Reihe der Meister der Haager Schule direkt vor uns. Die Haager Schule! Nur ein ungefährer Titel, den ihr die jüngeren Amsterdamer Maler beigelegt haben. Ein Name, der in unserm kleinen Holland nur möglich ist, weil Amsterdam und der Haag auch in ihrer Kunst gänzlich von einander verschieden sind. Zugleich aber auch ein Name, mit dem das Höchste genannt wird, das die holländische Malerei nach dem siebzehnten Jahrhundert hervorgebracht hat.

Und doch hat es lange gedauert, ehe der Name anerkannt wurde; denn als Bosboom im Jahre 1833—34 seine ersten Städteansichten in der Manier seines Lehrers malte, als Jozef Israëls im Jahre 1848 aus Amsterdam sein erstes Gemälde, — eine biblische Darstellung — auf eine Ausstellung im Haag schickte, als Rochhussen, der älteste von allen, der erst im Jahre 1837 zu malen angefangen hatte, seine kleinen Gemälde ausstellte, und Weissenbruch seine Landschaften à la Wynants—Schelfhout malte, war noch keine Rede davon; auch nicht in all den Jahren, als Schelfhout und Koekkoek, die Pieneman und Kruseman noch die herrschenden Meister waren, und von allen den Malern, die später Haager Meister genannt wurden, nur die Arbeiten

Bosbooms anerkannt wurden, freilich um derselben guten Eigenschaften willen, die ihm sein ganzes Leben hindurch und lange darüber hinaus Bewunderung eingetragen haben; selbst als Jacob Maris seine jetzt so hoch gestellten Genrebilder malte oder in Wasserfarbe zeichnete, ja selbst als im Jahre 1863 Matthijs und Willem Maris mit ihrer persönlichen Auffassung auf einer Haager Ausstellung einen Streit hervorriefen — einen Streit, den Jacob später noch viel hartnäckiger führen musste — ja selbst da noch war keine Rede von einer Haager Schule.

Für das, was Matthijs Maris in seinem „Hintergässchen" und Willem in seiner „Landschaft mit Vieh" zu sehen gab, — nämlich die Farben in eine Tonalität versetzt, aus der das Licht die Formen hervorzieht — hierfür hatte der junge Bilders, der in demselben Genre wie Willem Maris malte, merkwürdig genug bereits die Formel gefunden, noch ehe die Thatsache selbst bestand; denn im Jahre 1860 — Willem Maris war damals sechzehn Jahre alt — schrieb Bilders an Kneppelhout: „Ich suche einen Ton, den wir farbiges Grau nennen, das heisst einen Ton, in dem alle Farben, wie kräftig sie auch sein mögen, in der Weise zu einem Ganzen vereinigt sind, dass sie den Eindruck eines duftigen, warmen Grau hervorrufen". Und etwas weiter: „Es ist ausserordentlich schwierig das Gefühl von Grau, auch im kräftigsten Grün festzuhalten und derjenige, der das entdeckt, ist ein glücklicher Sterblicher."

„Es ist mein Zweck nicht, eine Kuh zu malen um der Kuh willen, oder einen Baum um des Baumes willen; ich thue es, um durch das Ganze den Eindruck hervorzurufen, wie ihn die Natur manchmal macht," schreibt er später, und obwohl es ihm nicht vergönnt gewesen ist — er starb sechsundzwanzig Jahre alt — dieses

Symphonische, das einem reiferen Geschlecht vorbehalten blieb, zu erreichen, so hat er doch in seiner kleinen Landschaft, die sich jetzt im Rijksmuseum befindet, etwas von dem Grau, das er suchte, gefunden und bewiesen, dass er eine Kuh nicht um der Kuh willen malte. In demselben Jahr 1860, in dem er sein Verlangen nach einem warmen Grau aussprach, offenbarte sich ihm, was Malen sein kann, eine Offenbarung, welche den Malern nach ihm in derselben Weise zu teil wurde. „Ich habe Gemälde gesehen (in Brüssel), von denen mir nicht träumte und wo ich alles das fand, was mein Herz begehrt und was ich fast immer bei den heutigen holländischen Malern entbehre. Troyon, Courbet, Diaz, Dupré, Robert Fleury haben einen grossen Eindruck auf mich gemacht. Ich bin also gut französisch, aber so wie Simon van den Berg sagt, gerade weil ich gut französisch bin, bin ich gut holländisch, weil die grossen Franzosen der Gegenwart und die grossen Holländer der Vergangenheit viel mit einander gemein haben. Einheit, Ruhe, Ernst und vor allem eine unerklärliche Intimität mit der Natur fesselten mich in ihren Gemälden. Es waren sicherlich auch einige gute holländische Bilder da, doch wenn man sie neben den grossen Parisern sieht, fehlt ihnen im Allgemeinen das Wohlthuende und Weiche, das, was sozusagen breiten Orgeltönen gleicht. Und doch stammt diese üppige gesättigte Auffassung aus Holland, aus dem nebligen, fettfarbigen Holland! Es waren Malereien voll Mut, es liegt Herz und Seele darin."

Es ist hier wohl am Platze noch einmal darauf hinzuweisen, wie gerade in Frankreich, in Paris sich diese sogenannten Maler von Barbizon, die in ihrem Wesen so durchaus unfranzösisch sind, entwickeln konnten; und wie in England der Funke entbrannte, den dort

J. WEISSENBRUCH.

HOF IM RATHAUS ZU KUILENBURG.

eine blühende Renaissance von italienischer und nieder ländischer Kultur entzündet hatte und hierdurch die absolute Kunst der Malerei, welche diesmal an der Spitze der europäischen Kunst stehen sollte, in die moderne Zeit herübergebracht wurde.

Das englische Volk kennzeichnet sich für den Fremden wohl hauptsächlich durch seinen praktischen Sinn und fast tadellosen Geschmack. Diese Eigenschaft hat den Engländer vielleicht aus Reaktion stets bewogen, alles was schön ist zu pflegen, sie hat die Reihe von Dichtern hervorgebracht, auf die er mit Recht stolz ist, während er dem Mangel einer eignen Malkunst — es sei hier offen gelassen, warum die englische Malerei, ausser zur Zeit der Messbücher, nie eine Volkskunst gewesen ist — schon von früh an durch den Reichtum, den das Erbrecht giebt, abzuhelfen verstanden hat, indem er berühmte Portraitmaler, unter denen Holbein und Van Dijck die bedeutendsten waren, zu sich herüber zog. Noch mehr. Schon seit Karl II haben die Engländer ununterbrochen fremde Gemälde angekauft, sowohl von italienischen, besonders venetianischen Meistern als von flämischen und mit besonderer Vorliebe von holländischen. Kein Land hat mit mehr Einsicht gesammelt als England, kein Volk hat so den Wert der holländischen Landschaft entdeckt! Darum wird gesagt, dass, vielleicht nach den Japanern, kein Volk das, was man jetzt „Natur" nennt, mehr liebt als das englische.

Auch äusserte sich die schöne praktische Kraft der Engländer darin, dass sie wussten, was sie besassen, wo ihre Kraft, ihr Ruhm lag, aber auch erkannten, was ihnen fehlte, und — da sie die Mittel dazu besassen — diesem Mangel abzuhelfen wussten. Anstatt sich im Ausland mit einer fremden Kultur zu

bereichern, wie die Maler andrer Länder, holten sie sich zuerst die Maler selbst herüber und darauf ihre Werke mit derselben Begehrlichkeit, mit der das heutige Fabriks-England sich mit Lebensmitteln versorgt.

Dies konnte nicht ohne Folgen bleiben und so entstand, als die Zeit gekommen war, aus dieser importierten Kunst, die grosse Portraitschule von Reynolds und Gainsborough, die auf Rembrandt und den venetianischen Meistern, besonders aber auf Van Dijck beruht. Und da das elegante Leben der Engländer sich vor allem auf ihren Landgütern abspielt, und alle diese Portraitmaler, hauptsächlich Gainsborough, mit unvergleichlicher Eleganz die Frauen ihrer Zeit auf der Scenerie ihrer Parks gemalt haben, konnte es nicht ausbleiben, dass zugleich mit dem Portrait, die Liebe für die Landschaft erwachte und zum Malen der Landschaft um ihrer selbst willen führte. Und so geschah es, dass gerade Gainsborough aus der stilvollen Parkscenerie seiner Portraits, aus der ländlichen Umgebung des Dörfchens, in dem er geboren, heraus die erste moderne Landschaft im Rubensschen Geiste, aber weich gemässigt, stilvoll und gross, geschaffen hat. Denn mag er später Landschaften gemalt haben, in denen seine Bewunderung für Cuyp durchblickt, mag er etwas an Watteau erinnern oder manchmal Corot ankündigen, er war der erste Maler, der die englische Landschaft auf niederländische Art in englischen Stil übersetzte und wurde so der Wegweiser für eine Wiedergeburt der holländischen Landschaftsschule.

Von einem Engländer ist die Frage gestellt worden, ob Van Dijck nicht auch seinerseits durch England beeinflusst worden ist, eine Frage, die, wenn man seine englischen Portraits betrachtet und mehr noch, wenn man die englischen Holbeinportraits sieht, gewiss berechtigt

ist, um so mehr da die betreffenden Eigenschaften sich meistens in der späteren englischen Malerschule wiederfinden. Denn obgleich Van Dijck und Rubens Gainsborough's Vorbilder gewesen sind, trotz des Altholländischen, das Constable kennzeichnet, trotzdem in der englischen Landschaft die reine malerische Form unsrer Maler des siebzehnten Jagrhunderts zu finden ist, so ist doch von Plagiat nichts zu sehen, von Kopie keine Rede; ihre Kunst war rein englisch, wie auch die von Bonington, der den Farbenreichtum unsrer Genremaler des siebzehnten Jahrhunderts mit der verfeinerten Nonchalance eines Van Dijck vereinte und auf die Geschichtsmalerei übertrug.

Diese Engländer, besonders Constable, der Maler des Kornfeldes, und Bonington, den Delacroix so hoch stellte, waren, — mehr noch als die glänzenden Lichtparaphrasen Turner's, der erst der Anführer der späteren französischen Neoimpressionisten werden sollte — für die französischen Maler eine Offenbarung durch ihre reine Naturanschauung, die sich bei ihnen, vielleicht noch gemischt mit südlichen Einflüssen, und von einem Hauch der Romantik durchzogen so leidenschaftlich äusserte, dass sie es zu einer harmonischen Gefühlskunst, einer ungeahnten Anschaulichkeit brachten, welche sich jedoch auf die ewigen Wahrheiten der holländischen Malerei des siebzehnten Jahrhunderts gründete.

Diese Kunst war es, welche die Holländer, teils in Brüssel, teils direkt in Paris, zum Begriff ihres eignen Wesens zurückführte.

Man kann einen Einfluss leicht überschätzen. Denn wenn auch die Kunst zu malen, die Farbe und die Empfindung einer kräftigen Bewegung wohl zu erlernen sind, so ist es doch eine Seltenheit, dass fremde Tradi-

J. BOSBOOM.

BAKENESSEKIRCHE IN HAARLEM.

tion zu kraftvollen Leistungen führt. Und wenn bei der reinen französischen Landschaftsschule von 1830, — sei es aus Reaktion gegen die Schule von David, sei es weil ein Delacroix seine Farbenstimmungen bereits greifbar hatte werden lassen — dieser Einfluss den Anlass gab zu einer kaum übertroffenen Stimmungskunst, durch welche die Maler der Barbizoner Schule, ausser Corot, für kurze Zeit ihren esprit latin für diese in nördlicheren Gegenden entstandene Empfindung verleugnet haben, — wenn wir durch sie das Wesen der alten Holländer haben lernen sehen und es dadurch zu einer Wiedergeburt dieser Kunst bei uns kam, — so konnten z.B. die deutschen Maler, die mit ihrer so ganz andern Natur, mit ihren andern Lichteffekten, mit ihrem Mangel an Atmosphäre ausserhalb der Malerkultur standen, durch welche diese Gemälde hervorgerufen waren, wenn sie auch den Wald von Fontainebleau oder die flache holländische Landschaft durch die Augen unsrer Maler sahen, nichts anders von dort mitnehmen, als ein leeres Linienschema. Ja, dieser so ganz nach den klassischen holländischen Landschaften aufgebaute Stil, hat sich sowohl in England wie in Frankreich verlaufen, und von allen Ländern hat Holland allein ihn, aller fremden Zuthaten entkleidet, rein wiederaufleben lassen. Wie viele Deutsche, Schweden und Engländer auch nach den Wäldern von Fontainebleau zogen, um etwas von dem Atem jener grossen Meister zu spüren, wie viele auch am See der Villa d'Avraie sassen, um Corot's Bilder zu suchen, und nach Holland kamen, um die alten und die neuen Landschaftsmaler zu studieren, das Wesen dieser Kunst blieb ihnen ebenso fremd als das Land und das Volk.

Stimmungskunst: ein malerischer Eindruck, der mit der Stimmung des Künstlers zusammenfällt, ein „Monument

des Augenblicks", wie Rossetti das Sonnet nannte. Vermögen wir je einen mächtigeren Eindruck von der absoluten Kunst der Malerei zu empfangen, als da wo sie ihren Ursprung im Licht, in der Farbe oder in der Grösse einer Gebärde hat? Musste nicht Holland, wo das Licht, wo die Atmosphäre die Grenzen der Formen aufsaugt oder mit feuchtem Duft umzieht, vor allen andern das Land von dem Eindruck des Moments sein?

Man erinnre sich was Balzac im Jahre 1832 den Maler in seinem „Chef-d'oeuvre inconnu" sagen lässt: „Der menschliche Körper endigt nicht in Linien; die Natur bringt eine Reihe von Rundungen hervor, die sich eine aus der andern entwickeln. Es giebt keine Linien in der Natur, in der alles gefüllt ist; und unter dem Modellieren zeichnet man, d. h. trennt man die Dinge von dem Milieu, an das sie gebunden sind; nur der Schein des Lichtes macht den Körper sichtbar. Über die Konturen habe ich eine Wolke von blonden und warmen Halbschatten gelegt, mit der Wirkung, dass man mit dem Finger nicht genau auf die Stelle weisen kann, wo die Umrisse auf dem Hintergrund verlaufen. In der Nähe gesehen erscheint dies Werk wattig und formlos, tritt man aber zwei Schritte zurück, so nimmt alles feste Form an, konzentriert sich und steht frei im Raum; der Körper bewegt sich, man sieht wie die Atmosphäre, die ihn umgiebt, zittert. Vielleicht müsste man keinen einzigen Strich zeichnen, sondern die Figur in der Mitte anpacken und an den stärkst hervortretenden Teilen anfangen, um dann bis zu den dunkelsten weiterzudringen. Geht nicht auch so die Sonne zu Werke?" Gründet sich nun diese Auffassung, die mitten in der neogriechischen Periode eines David und Ingres geschrieben ist, nicht ganz und gar auf Rembrandt, auf de Hooche,

auf Metsu, und haben nicht Jozef Israëls und die Brüder Maris dieselbe Auffassung? Auch Carrières Wort, dass ein Gemälde die logische Entwicklung des Lichtes ist, ist es nicht das Princip der holländischen Kunst, und sollte es nicht im Besonderen gerade das Prinzip der Haager Schule werden?

Nicht mit einem Male kamen die Haager Meister zu den verwickelten Lichtauflösungen, nicht mit einem Mal kam die Grösse des Blickes, die Meisterschaft der Hand!

Die Genesis unsrer Kunst folgt zu allen Zeiten denselben Gesetzen. Und so macht jeder Maler, jede Malerschule das für sich durch, was der äussere Verlauf der Kunst im Ganzen ist: kalt, steif und präcis im Anfang, freier in der Reaktion, breit und weit in voller Ausdehnung, um so offner je mehr sie beherrscht, je freier sie dem technischen Nachbildungsvermögen gegenüber steht. Ist die Laufbahn Rembrandts, von den naiv kompakten Portraits seiner jungen Jahre an bis zu den „Staalmeesters" und darüber hinaus, nicht auch der Entwicklungsgang Bosboom's, Israëls' und der Brüder Jacob und Willem Maris?

Um eine Schule zu bilden, eine lebenskräftige Gruppe, dazu ist noch etwas andres nötig als einige sehr begabte Maler, und wenn etwas entflammen soll, muss Reibung da sein. Die Bewunderung für die Naturanschauung der Barbizoner Maler erzeugte diese Reibung, aus welcher der Funke entsprang, an dem unsre Maler, nach einem kürzeren oder längeren Aufenthalt in Paris oder auch in Brüssel, sich zu einem tieferen Blick für die Natur, einem vollkommneren Verstehen unsrer klassischen Maler, zu einem reineren Gefühl für die Herrlichkeit des eignen Landes entzünden sollten. Und wenn man weiss, dass eine Masse Baustoff, viel Arbeit

J. BOSBOOM.

TENNE.

und auch viel Reibung nötig gewesen ist, um in dem flachen Lande des Feuer zu entzünden, aus dem das Genie eines Rembrandt auflodern konnte, so muss man auch annehmen, dass viel Arbeit und viel Talent nötig gewesen ist, ehe sich unsre Malerei wieder aus dem Latenten zu einer so reichen Nachblüte erheben konnte.

Und ebenso wie vor Rembrandt das veritalianisierte Malergeschlecht — wenn es auch für sich selbst mehr Nach- als Vorteil mit nach Hause brachte — die goldene Farbe und die Bewegung der venetianischen Maler auf den Stamm eines Lucas von Leiden impfte und dadurch ein reicher Schössling getrieben wurde, der nur auf den unabhängigen Künstler wartete, der ihn sich zu eigen machen konnte ohne seine Persönlichkeit damit einzubüssen; ebenso kann man hier die Künstler finden, die in der Fremde das gesucht haben, was ihnen in ihrem eignen Land zu finden nicht gegeben war. Und so kann man sagen, dass in Holland zweimal die Maler, die in die Fremde zogen, eine Blütezeit vorbereitet haben.

Auf jeden Fall arbeitet alles darauf hin, ist alles vorbereitet, um nicht nur einen grossen Mann hervorzubringen, sondern um eine Schule zu bilden. Erst wenn diese da ist, das heisst, wenn alle Kräfte da sind, wenn der Anschluss fühlbar ist, kommt die Entfaltung, kommt die Blüteperiode. Aber dann ist es auch ein Zusammenstreben, ein Wachsen, ein Tragen und Heben, wo die brausende Kraft der Starken die Schwächeren mit sich reisst und erhebt, unbewusst der Energie die von ihr ausstrahlt.

Es war gewiss kein Zufall, dass diese Strömung gerade im Haag zusammenkam. In dieser Stadt, — so wie sie vor dreissig Jahren war, von allen Seiten von der grossen Natur umgeben; im Süden und Osten die

endlosen seit Potters Zeiten unverändert gebliebenen Weiden mit dem alle Farben aufsaugenden weiten Horizont, im Norden und Westen die herrlichen Dünen und üppigen Dünentäler, mit der grossen Nordsee, deren feingraue Atmosphäre sich zum grossen Teil auch dem Haag mitteilt; der Scheveninger Strand mit seinem lebhaften Fischerleben, alles unter jener versilbernden Atmosphäre, — hier musste wohl das farbige Grau, von dem Gerard Bilders einst träumte, Wirklichkeit werden.

Einer unsrer grössten jüngeren Meister kam an einem jener feingrauen Tage, an denen der Himmel doch hell ist, aus Amsterdam nach Scheveningen. Er war entzückt über die volle Atmosphäre, über die niedrigen Luftschichten, die, wie er ausrief, wie ein seidener Lappen auf den Dünen lagen. Solche niedrige Luftschichten müssen durch die Atmosphäre, von der jeder Gegenstand eingehüllt wird, auf empfindsame Maler, die zuerst sehen und dann denken, einen Eindruck machen, der alles andere beherrscht; auch Ruysdael hat gewiss diesen Eindruck in seinem Scheveninger Strand erfahren, obgleich seine Natur weniger spontan gewesen ist.

Als Goethe nach Venedig kam, schrieb er in sein Tagebuch: „Es ist offenbar, dass sich das Auge nach den Gegenständen bildet, die es von Jugend auf erblickt und so muss der Venetianische Maler alles klarer und heiterer sehen, als andere Menschen. Wir, die wir auf einem bald schmutzkotigen, bald staubigen, farblosen, die Widerscheine verdüsternden Boden, und vielleicht gar in engen Gemächern leben, können einen solchen Frohblick aus uns selbst nicht entwickeln. Als ich bei hohem Sonnenschein durch die Lagunen fuhr, und auf den Gondelrändern die Gondoliere leicht schwebend, bunt gekleidet, rudernd, betrachtete, wie sie auf der

hellgrünen Fläche sich in der blauen Luft zeichneten, so sah ich das beste, frischeste Bild der Venetianischen Schule. Der Sonnenschein hob die Lokalfarben blendend hervor und die Schattenseiten waren so licht, dass sie verhältnismässig wieder zu Lichtern hätten dienen können. Ein Gleiches galt von den Widerscheinen des meergrünen Wassers. Alles war hell in hell gemalt, so dass die schäumende Welle und die Blitzlichter darauf nötig waren, um die Tüpfchen auf's i zu setzen."

Wenn in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts beinahe jede Stadt ihre Maler hatte; Amsterdam Haag, Rotterdam, Utrecht, Leeuwarden, Dordrecht, Delft, — so war um das Jahr 1870 der Haag, ebenso wie Paris, der Mittelpunkt, um den sich alle Maler sammelten. Eigentlich kann man den Haag aus den Jahren 1870 bis 90 am besten mit dem Brügge des fünfzehnten Jahrhunderts vergleichen, wenn der Vergleich auch, wie jeder, in mancher Beziehung hinkt. Ebenso wie dort die ausgelernten Maler aus den nördlichen Gegenden zusammenkamen, so liessen sich im Jahre 1870 71, — dem bedeutungsvollen Jahr in der Völkergeschichte — die gelernten Maler im Haag nieder, angelockt durch die See, durch die Natur, oder durch die dort wohnenden Maler, oder wie in Brügge, um des materiellen Vorteils willen, der hier freilich nicht in der Unterstützung durch reiche Kaufherren bestand, sondern in der Gründung des Hauses Goupil, welches in Paris unter Vincent von Gogh die jungen holländischen Maler so thatkräftig unterstützt hatte.

Jozef Israëls siedelte im Jahre 1869 aus Amsterdam nach dem Haag über, bereits ein „gemachter Mann" wenn auch seine grössten, philosophischen Werke noch geschaffen werden mussten; Mesdag kam in demselben

J. ISRAËLS.

KINDER DER SEE.

Jahre aus Brüssel,* nachdem er seine ersten Erfolge bereits errungen hatte; Mauve kam im Jahre 1870; ausser dem Haager Landschaftsmaler Weissenbruch wohnte auch Bisschop aus Leeuwarden, der bereits als junger Maler hingekommen war, im Haag; Jacob Maris, ebenso der Amsterdamer Maler Artz, kehrten nach der Pariser Commune nach dem Haag zurück; Albert und Jozef Neuhuys aus Utrecht liessen sich ungefähr um das Jahr 1875 dort nieder; Gabriël, der aus Brüssel kam, im Jahre 1884 und noch etwas später Roelofs; zu ihnen gesellten sich später um 1880 Breitner, 1886 Tholen, Toorop und andere.

Als diese Maler hier im Jahre 1870 zusammenkamen, fanden sie Bles, Samuel und Elchanon Verveer; Maler, wie Tom, Destrée, die beiden Van Deventer, Van Everdingen, Nakken, Stroebel und Hanedoes, aber sie fanden auch Bosboom in voller Kraft; sie fanden Willem Maris, der ebenso ruhig seine eignen Wege gegangen war, wie Bosboom.

DIE GROSSMEISTER DER HAAGER SCHULE.

Den Kern dieser Schule bilden Bosboom, Israëls, die drei Brüder Maris und Mauve. Zwar fällt die eigentlich holländische Periode von Matthijs Maris vor das Jahr 1870 und von dem Standpunkt aus betrachtet würde er ausserhalb des Kreises der Haager Schule stehen müssen, aber ausserdem, dass es uns aus praktischen Gründen erwünscht schien, diesen Kreis recht weit zu ziehen, wird es, jemehr man von seinen früheren Werken kennen lernt, immer deutlicher, von welcher Bedeutung er in den Jahren von 1860-68 für seine Zeitgenossen

war und wie viel Einfluss er auf die jungen Maler der Haager Schule, ausgeübt hat, trotzdem er auch damals schon einen besonderen Platz einnahm. Bosboom ist der Erste in der Reihe dieser hervorragender Meister. Vom Jahre 1833 an, wo er zum ersten Mal ausstellte bis zu seinem Tode im Jahre 1891 ist Bosboom ununterbrochen der Meister gewesen, als den wir ihn kennen. Wenn er auch durch die Romantik und besonders durch Nuyen beeinflusst wurde, wenn er auch später in seiner Bewunderung für Rembrandt nach schwereren Effekten strebte und nach 1870 sich durch den modernen Atem eines aufkeimenden Impressionismus mit fortreissen liess, es ändert nichts an der Thatsache, dass er von Anfang an sich selbst treu geblieben ist; und stets hat er sich, trotzdem sein Genre zu seiner Zeit ziemlich allgemein war, durch seine inneren Gaben von allen Anderen unterschieden.

Sowohl sein Lehrer van Hove, als dessen Sohn Huib, Nuyen, Waldorp, Vintcent, sowie die im achtzehnten Jahrhundert geborenen Maler Hendrik Keun, Schouten, Prins, Jan Hulswit, Jean François Valois und Lamberts malten Städteansichten, in denen die Architektur ausführlich behandelt wurde, oder besser gesagt, eigentlich die Hauptsache war. Und es ist wohl keine zu kühne Behauptung, wenn wir sagen, dass Nuyen als der Romantiker betrachtet werden muss, der die ruhig gefällige Darstellung der Gotik — fern von allem topographischen Streben — zu einer mehr persönlichen Kunstäusserung machte.

Und wenn Bosboom in kleinen autobiographischen Notizen die Zeichnungen aus seinem Atelier beschreibt, erzählt er, „wie mit der romantischen Bewegung nach 1830 die Liebe für die alte Zeit, für das Mittelalter, und alles was daran erinnerte, erwachte, und wie daraus

die Sucht entsprang, Gegenstände, die von dem Geschmack jener Zeiten zeugten, zu sammeln. Unter den Künstlern stand auch in dieser Hinsicht der gefeierte Nuyen an der Spitze".

Nuyen war das neue Licht, Nuyen war für die jungen Maler die Verkörperung der Romantik. Aller Augen waren auf ihn gerichtet. Und als er in der vollen Verheissung seines jungen Lebens starb, schrieb Verhulst an Bosboom: „Der Tod des unvergesslichen Nuyen hat mich tief getroffen. Nun ruht die Hoffnung der jungen Kunst auf Ihnen. Gewiss sind Sie, nach Nuyen, der einzige, der sie erfüllen kann." Veth schrieb in der „Kroniek": „Er (Bosboom) sollte das Ungebundenere, das Freiere, das Reichere, auf das Nuyen gewiesen hat, in sich aufnehmen, ohne dadurch das Zurückhaltende, das Schlichte, das Vornehme, das stets der altholländischen Kunst eigen gewesen, zu verläugnen. Man neigt manchmal, wenn man verschiedene Künstler mit einander vergleicht, zu dem Wunsche, dass man ihre Talente zu gegenseitiger Ergänzung, zu einem breiteren, vollkommeneren Ganzen zusammenschmelzen könne. Bei Bosboom glaubt man ein solches Wunder zu sehen. Das Ruhige, Weise einer an sich etwas nüchtern gewordenen nationalen Kunsttradition, fiel bei ihm schon früh mit der an sich nicht gerade innigen Kunstrichtung zusammen, welche nach Farbenreichtum und Farbenreiz verlangte. Aus solchem Zusammentreffen scheint Bosbooms prächtige Kunst entstanden zu sein".

„Um diesen späteren Fortschritt in meinen Schaffen zu zeigen," fährt Bosboom fort, „verweise ich auf meinen „Orgelspielenden Mönch" aus dem Jahre 1850, auf meine „Feier des Abendmahls in der Geestekerk zu Utrecht" aus dem Jahre 1852, und auf meine „Bakenessekerk in

J. ISRAËLS.

DER KÜSTER.

Haarlem", die etwa zehn Jahre später gemalt ist; alle drei sind im Museum Fodor zu finden und können also mit einander verglichen werden. Man wird ohne Zweifel dem letzteren den Vorzug geben, denn" fügt Bosboom hinzu, der sein ganzes Leben hindurch jeder falschen Bescheidenheit abhold war, — „es wird wegen seiner Kraft und Einheit zu den Meisterwerken dieser Sammlung gerechnet."

Dieses Gemälde von der Bakenessekerk in Haarlem ist unverändert, unveraltet ein Meisterwerk kernhafter Malerei und grosser Farbenkraft geblieben. Manche Beurteiler glauben, obschon sie wissen, dass Bosboom in der erhabenen Einfachheit seiner Kunst kaum übertroffen werden kann, dass Nuyen bei längerem Leben in der Farbe Höheres geleistet haben würde. Nuyen war Katholik, und wie noch heutzutage der Gottesdienst in einer farbenreichen Kirche, mit seinem Chorgesang, Weihrauch, seinem Glanz bei den Ceremonien, seiner ausgesprochenen Liebe zu Gotik, durch den Augengenuss in Form und Farbe auf junge offne Gemüter eine grosse Anziehungskraft ausübt, so auch zu Nuyen's Zeit. Dass Bosboom Nuyen viel zu verdanken hat, ist wohl gewiss, und er erwähnt auch selbst mit besonderer Genugthuung der abendlichen Unterrichtsstunden an der Haager Zeichenakademie, wo er oft mit Nuyen und andern sitzen blieb um weiterzuarbeiten.

Wenn wir eine Eigenschaft in Bosboom vorherrschend nennen möchten, dann ist es die Gabe der Bewunderung. Sein ganzes Leben hindurch hat sich dieses spontane Gefühl nicht verbraucht; das Gefühl, das ihn in seiner Jugend zum feurigen Bewunderer von Nuyen und Waldorp machte, erstreckte sich in späteren Jahren auch auf jüngere Künstler, und nicht nur auf Maler, auch auf Schau-

spieler. Ebenso wenig wie in der Malerei konnte er in der Schauspielkunst Kritik vertragen, weder in Bezug auf die Stücke, noch auf die Schauspieler. Aber dieser Bewunderung gegenüber stand seine ehrliche Verachtung vor allem Kleinbürgerlichen und Beschränkten, vor allem Unwahren und Kleinlichen. Wenn Jozef Israëls erzählt, wie in der Zeit, als er in Amsterdam wohnte, allerlei Maler mit ihren Bildern dorthinzogen, um zu verkaufen — und unter ihnen waren Maler, die zu den Besten ihrer Zeit zählten, — so fügt er auf die Frage, ob Bosboom auch dabei gewesen sei, hinzu: „Nein Bosboom war ein anständiger Mann; wenn der nach Amsterdam kam, so war es um etwas zu sehen."

Bosboom selbst schreibt über die materiellen Verhältnisse jener Zeit: „Zur Zeit meines Auftretens in der Kunst, liess die selbständige Stellung ihrer Jünger ziemlich viel zu wünschen übrig. Es fehlte damals das nötige Band zu gemeinsamer Überlegung, um, wo es gemeinschaftliche Rechte und Interessen galt, auftreten zu können. Es fehlte die richtige Leitung und durch die Initiative und das aktive Auftreten Einzelner konnte dem Mangel nur dann und wann abgeholfen werden. Gleich Unmündigen standen sie unter einer Art Herrschaft von Männern, die, wenn auch von den besten Absichten geleitet, doch weder auf das beste Urteil, noch auf ausschliessliche Befugnis Anspruch erheben konnten, wenn sie selbst es auch glaubten. Durch die Errichtung von Arti et Amicitiae im Jahre 1840, und von Pulchri Studio im Jahre 1848 und noch mehr, seitdem die ausstellenden Künstler berechtigt waren, bei städtischen Ausstellungen die Jury für die Preise selbst zu wählen, wurde dieser Zustand verbessert."

„Mein Zwillingsbruder und ich wurden am 18ten Februar

im Jahre 1817 im Haag geboren", so fängt Bosboom seine Selbstbiographie an.

„Als Schuljunge waren mir die Unterrichtsstunden im Zeichnen die liebsten und die Lust dazu wurde nicht wenig angefacht, als ungefähr in meinem zwölften Lebensjahr der Maler B. J. van Hove unser Nachbar wurde. Seit der Zeit verlangte mich sehr nach dem Augenblick, wo ich die Schulbank mit einem Plätzchen in seinem Atelier vertauschen dürfte. Dies Verlangen wurde bereits im Herbst des Jahres 1831 befriedigt.

„Zu den Mitschülern, die ich vorfand, gehörte Sam Verveer. Huib, der älteste Sohn unsres Lehrers, stand damals unter der Leitung des Landschaftsmalers H. van de Sande Bakhuyzen, aber nach ein paar Jahren hatten wir drei uns ganz aneinander angeschlossen und zogen gewöhnlich zusammen aus, zum Studium und zum Vergnügen.

„Ausser in dem Atelier im Hause unsres Meisters, wurden wir bald auch dann und wann bei Arbeiten für das Theater beschäftigt, denn van Hove war seit dem Jahre 1830 als Dekorateur beim Theater angestellt. Unter dem Direktor der Oper, Nourrit, dem Bruder des berühmten Sängers Adolphe Nourrit, wurden Robert der Teufel, Wilhelm Tell, Gustav der Dritte, die Jüdin u. a. neu ausgestattet, und wir als Schüler arbeiteten mit daran; auch später, als wir das Atelier unsres Meisters bereits verlassen hatten, halfen wir noch manchmal beim Malen der Dekorationen für neue Opern".

Den künstlerischen Vorteil dieser Thätigkeit schätzte Bosboom nicht gering: „Ausserdem hatte" so schreibt er „das Arbeiten unter der Leitung Van Hove's für uns den Vorteil, dass wir ungesucht die Baustile und Gegenden, die wir veranschaulichen mussten, kennen lernten, und

J. ISRAËLS.

WENN MAN ALT WIRD.

ebenso die Kostüme der verschiedensten Zeiten und Länder", und gegenüber denen, die Dekorationsmalerei nur für ein rohes Handwerk hielten, betonte er stets, dass gerade hier, wo Malerei neben wirkliche Gegenstände und lebende Personen tritt, genaue Zeichnung und gewissenhaftes Malen erforderlich ist.

Im Jahre 1835 unternahm Bosboom mit Huib van Hove und Sam Verveer eine Reise durch die Rheinprovinz, auf welche später in Gemeinschaft mit Cornelis Kruseman die Reise nach Rouen folgte, welcher wir vermutlich die so treu erfasste Skizze einer kleinen Steintreppe mit hohem Geländer von Gitterwerk verdanken, die sich in dem an Bosboomschen Zeichnungen so reichen Museum Mesdag befindet. Und diese Reisen unter dem kräftigen Einfluss der katholischen Maler Nuyen und Van Hove, denen Cornelis Kruseman mit seiner ruhigen Auffassung gegenüberstand, werden dem jungen protestantischen Bosboom gewiss eine breitere Kunstauffassung gegeben haben.

Hierauf folgte im Jahre 1850 ein Besuch der alten Klöster in Nordbrabant, woher er sich die Motive zu dem bereits genannten „Orgelspielenden Mönch", zu der „Kirche von Boxmeer" und vor allem zu den herrlichen Klosterküchen, den hellen Klostergängen aus dem achtzehnten Jahrhundert geholt hat, die wohl zu seinen fesselndsten Werken gehören.

Um das Jahr 1846 machte er die Bekanntschaft der berühmten Romanschriftstellerin A. L. G. Toussaint, deren Feder, wie er sich ausdrückt, Niederland „Das Haus Lauernesse" verdankte, und im Jahre 1851 wurde seine Vermählung mit ihr in der Grossen Kirche zu Alkmaar vollzogen; in derselben Kirche, die ihm für seine sublimsten Skizzen diente.

Den grössten Einfluss jedoch sollte Rembrandt auf

ihn haben, den er später als seinen alleinigen Lehrmeister anerkannte. Und dieser Einfluss ist sowohl in seinen Motiven aus der Synagoge in Amsterdam, als in denen aus der Hauptkirche in Trier zu bemerken; die letzteren schwer und monumental, die ersteren farbig durchglüht von üppigen Lichteffekten. Gerade diese Gemälde waren es, die ihn ungefähr um das Jahr 1870 wegen ihrer grossen Auffassung und der dichterischen Stimmung zu so hohem Ansehen brachten, wenn man auch jetzt die einfacheren, offeneren Zeichnungen mit weniger Rembrandtischer Beleuchtung noch höher stellt, weil gerade sie wohl dem Wesentlichen des von ihm so hochverehrten Meisters noch näher stehen.

Die Zeichnungen datieren hauptsächlich aus dem Jahre 1863, und so unglaublich es scheinen will, wenn man das vollwertige Werk dieses Jahres betrachtet, in dem seine Kunst sich der allermodernsten Auffassung der jüngeren Maler zuneigte, befiel ihn gerade in dieser Zeit eine tiefe Melancholie, ein Gefühl der Ohnmacht, sodass er wünschte nicht mehr malen zu brauchen. Erst in der Villa des Jonkheer van Rappard, dessen Gäste er und seine Frau waren, fand er sein Gleichgewicht wieder, wohl hauptsächlich dadurch, dass Van Rappard, als Bosbooms Hayem, ihm nicht nur alle Zeichnungen, die er machte, abnahm, sondern ihn auch anspornte, sich nicht ausschliesslich auf Kircheninterieurs zu beschränken. Diese Gastfreiheit gestattete ihm zwischen Utrecht und Loosdrecht ungestört umherzuschweifen. Hier liess er den massigen Wuchs einzelstehender Bäume ebenso stark auf sich wirken, wie die Traulichkeit, die grossartige Konstruktion der grossen Bauerntennen, die er so herrlich vor uns aufzubauen verstand. Aus dieser Zeit stammen ausserdem eine Reihe kleiner Aquarelle,

auf denen eine von der Sonne beschienene Kalkmauer oder ein frischer Heuhaufen, ein blauer Eimer oder eine blaue Schürze seine pikturale Künstlerkraft glänzend beweisen; dazu kamen später noch Strandansichten in Wasserfarbe — wie einfach, wie intim sind sie gesehen! — deren topographische Richtigkeit stets mehr überrascht. Durch seine Art zu arbeiten, vielleicht auch durch die erzielten Erfolge ist es zu verstehen, dass die Anzahl der Aquarelle in den letzten Jahren die der Gemälde weit übertraf. Jede Zeichengesellschaft besass eine zusammengehörige Reihe derselben; und obgleich es eine Zeit gegeben hat — und geht es nicht so mit jedem klassischen Künstler? — in der Mauve, Israëls und die modernen Analysen von Jacob Maris, den Beschauer mehr fesselten als der gleichmässige Bosboom, so kamen nach seinem Todesjahre 1891 Portefeuilles mit Zeichnungen und kleinen flüchtigen Skizzen zu Hunderten, zum Vorschein, die für den moderneren Beschauer dieselbe Offenbarung waren, als es seine schwereren Werke einem früheren Geschlecht gewesen sind.

Bosboom's Wasserfarbe! Wie zeigt sich sein grosses Können gegenüber der analytischen Wasserfarbenkunst von Allebé. Mit den einfachsten Mitteln verstand er die schwierigste Aufgabe zu lösen; sowohl in seinen grossartigen Kircheninterieurs, in seinen Klostergängen, in seinen Konsistorienzimmern und in einer Reihe von alltäglichen Wohnzimmern. Unbegreiflich einfach das alles, und selbst wenn man hinter ihm stand und zusah, wie die kleinen Zeichnungen entstanden, wenn man den einfachen Bewegungen seiner Hand folgte, dem Pinsel, der einmal über voll fliesst, dann wieder als Zeichenfeder gehandhabt wird, dem Feststellen einzelner Details auf den zerfliessenden farblosen Flächen, bis alles

J. ISRAËLS.

IN ERWARTUNG.

da ist: Licht und Dunkel, voller Ton, helle Lichtchen und vor allem die grosse einfache Wahrheit — dann scheint uns die Bewegung der Finger als ein geheimnisvolles Wunder, durch das die reine Plastik entsteht, die auch der kleinsten Skizze von Bosboom ihren Wert verleiht. Wir finden im Kleinen bei ihm stets dieselbe Grösse in der Konstruktion, dieselbe edle Synthese in den Linien, welche schliesslich zu dem Höchsten führt, was wir überhaupt haben: Rembrandt's Radierungen.

Und niemand hat wie Bosboom mit einzelnen nachdrücklichen Linien, mit kaum nuancierten Tinten, mit einer so einfachen Verteilung von Licht und Schatten, unterbrochen durch die grossen Reflexe, die in einer holländischen geweissten Kirche den Maler fesseln, oder mit der einfachen Balkenkonstruktion seiner Tennen, deren Grösse er uns veranschaulicht, den Eindruck der Wirklichkeit so rein, so einfach menschlich wiedergegeben. Man sollte denken, die Arbeit sei ihm stets flott von der Hand gegangen, das ist jedoch nicht der Fall, wiederholt fanden ihn andere Maler damit beschäftigt, seine Zeichnungen unter der Pumpe abzuwaschen. In diesen luftigen Aquarellen liegt denn auch gerade dadurch so viel Spontanes und so viel Reifes, so viel dünne, nicht greifbare Tonabstufung und zugleich so viel Festheit, so viel Wohlüberlegtes, dass wir es nicht für möglich halten ihre Elastizität noch zu steigern.

Mehr als einmal wurde Bosboom der klassische Maler oder auch der letzte der altholländischen Meister genannt. Und es ist wahr: denselben Eindruck der in sich vollkommenen Würde, welche den Werken des siebzehnten Jahrhunderts eigen ist, denselben Eindruck, den ein altholländisches Bildchen in einem ausländischen Museum auf uns macht — das heisst, das Ruhige, das

Selbstverständliche, die Unmöglichkeit, es anders auszudrücken als es der Maler gethan hat — denselben Eindruck machte Bosboom auf der Ausstellung von holländischen Meistern der Gegenwart, die im Frühjahr 1903 in Guildhall zu London gehalten worden ist. Die Vollkommenheit dieser Zeichnungen, die ihrem ganzen Wesen nach so malerisch, so unnahbar vornehm und getragen sind, in denen alle Details genau das sind, was sie sein müssen und dabei so richtig und ruhig, vom Glanze des Lebens umzogen an ihrem Platze stehen, ist ebenso unantastbar, wie die der alten Gemälde und rechtfertigt die Anmerkung im Katolog, dass der klassische Bosboom diesmal den Sieg über den ebenfalls klassischen Jacob Maris davontrage, der gleichfalls durch einige Aquarelle vertreten war. Die ausgestellten Zeichnungen waren: ein Kircheninterieur, in der Art der Alkmaarer Kirche im Museum Mesdag, das Archiv in Veere und eine Kirche in Maasland. Im allgemeinen kann man gewiss nicht sagen, dass Bosboom und Israëls viel mit einander gemein hätten, aber eine Zeichnung des letzteren „der alte Rabbi", die in der Ausstellung gerade über Bosboom ihren Platz gefunden hatte, und woraus so gar kein andres Sentiment als das des Gegenstandes selbst sprach, war wohl das Einzige, das sich neben der stillen Würde von Bosboom's Zeichnungen behaupten konnte; und wir hatten bei beiden die gleiche Empfindung, spürten denselben Hauch des Lebens. Hier, wo mehr das Wesen als der Name Rembrandts lebendig wird, glaubte ich den Punkt gefunden zu haben, wo diese beiden Meister einer älteren Generation zusammentreffen, und wo sie sich von den farbenreicheren Meistern unsrer Kunst trennen, ich meine von Jacob und Willem Maris, die ungefähr zwanzig Jahre jünger sind.

Bosboom pflegte gerne zu sagen, dass Rembrandt sein einziger Lehrmeister gewesen sei — und für wen wäre er nicht die Lichtquelle gewesen? — und selten nur hat er die Lichtkonzentration Rembrandts verläugnet, mag er auch für viele da grösser sein, wo sich die Bewunderung für seinen Meister am wenigsten bemerkbar macht. Was wir am meisten in Rembrandts Radierungen bewundern, die grossartige Anlage, den edlen freien Aufbau seiner Linien, das breite Mienenspiel — alles das hat Bosboom sich gänzlich zu eigen gemacht, es offenbart sich auch in den kleinsten Skizzen, den harmlosesten Zeichnungen aus seinem Nachlass. Und Bosboom, der Meister, bei dem das Visionäre und die Wirklichkeit eins waren, der so unbegreiflich einfach und zugleich so gross war, hat von seinen ersten Werken an bei Künstlern und Laien nur Bewunderung gefunden und sein Bestes, seine Zeichnungen wurden ein Vorbild für die heranwachsenden Maler.

Aber das Höchste blieb Bosboom versagt.

Rembrandt sah den Menschen; er war der Seher, der das Göttliche im Menschlichen geoffenbart sah; er sah den Menschen in seiner Hülflosigkeit, in seiner Unvollkommenheit, sah seine unbeholfenen Bewegungen, sah ihn arm, widerlich und ehrwürdig; er sah die Menschen aus seinem eignen reichen Leben heraus, so wie sie sind: schön, um des Lebens willen; schön, weil sie einfach, ungeschminkt ihr armseliges Leben leben; gross, weil sie Mensch sind, also göttlichen Ursprungs; die Krüppel und Lahmen, und Blinden, die Samariter und die Pharisäer . . . .

Und dies ist das Gebiet, das Bosboom liegen lassen musste, das Gebiet, das niemand anders als Israëls erschliessen konnte.

Jozef Israëls ging aus einer ganz andern Umgebung

W. ROELOFS.

NACH DEM REGEN.

hervor, als Bosboom. Bosbooms Lehrer waren Van Hove, Schelfhout, Waldorp und Nuyen, die Vorläufer der Haager Schule, er wuchs in einer einfachen, ungezierten Umgebung auf und sah von Anfang an seinen Weg rein und eben vor sich liegen, Israëls dagegen hatte sich nicht nur von der konventionellen Auffassung seiner Lehrer Pieneman und Kruseman zu befreien, sondern auch von Picot und Delaroche, und von seiner Bewunderung für Ary Scheffer, von der er sich freilich niemals gänzlich hat losmachen wollen, ebenso wenig wie von der Historienmalerei, an die das Amsterdam jener Zeit seine Maler am liebsten mit Stricken fest gebunden hätte.

Richard Muther nimmt als den Zeitpunkt, in dem die holländische Malerei wieder in ihr eignes Bette zurückkehrte, das Jahr 1857 an, also einige Jahre vordem mit Multatuli die naturalistische Bewegung in der holländischen Litteratur anfing.

Max Liebermann, der in mancher Hinsicht der Schüler Israëls', jedenfalls sein langjähriger Kunstgenosse ist, sagt von ihm: „Israëls wurde erst er selbst in einem Alter, in dem die meisten Maler ihre besten Arbeiten bereits gemacht haben, und hätte er das Unglück gehabt mit vierzig Jahren zu sterben, würde Holland einen seiner besten Söhne weniger gezählt haben."

Hiernach rechnet er also mit dem Künstler Jozef Israëls erst von dem Jahre 1864 an. Jan Veth rechnet den Anfang der Haager Schule vom Jahre 1860 an, und wenn auch beide Annahmen eine gewisse Berechtigung haben so möchten wir doch lieber das Jahr 1870 annehmen, ungefähr die Zeit, als Israëls nach dem Haag kam, Jacob Maris aus Paris nach Hause zurückkehrte, als Mesdag und Mauve sich im Haag niederliessen und Artz zeit-

weise aus Paris herüberkam, um einige Jahre später ständig im Haag zu bleiben. Denn wenn das Schicksal gewollt hätte, dass Maler wie Israëls, Jacob und Matthijs Maris, dass Landschaftsmaler wie Willem Maris, Mauve, Mesdag, Weissenbruch um das Jahr 1870 zu malen aufgehört hätten, — wie es ja bei Allebé, der mit Matthijs Maris im gleichem Alter stand, ungefähr der Fall gewesen ist — dann würde, trotz der kostbaren Bilder, die uns aus den Jahren 1860 bis 1870 geblieben sind, von einer Haager Malerschule keine Rede gewesen sein. Es waren dies Meisterstücke, die zum Teil trotz späterer umfangreicherer Werke unübertroffen geblieben sind, die aber mehr den Höhepunkt der Zeit von 1830 bis 1840, als einen beseelenden Anfang darstellen. Nur aus Skizzen von Bosboom würde einen ein unbekannter Luftstrom angeweht haben, als Verkündigung einer noch unerfüllten Verheissung; nur aus kleinen Gemälden von Thijs Maris würde man gesehen haben, dass das Können Rembrandts und de Hooche's mit dem siebzehnten Jahrhundert nicht verloren gegangen ist.

Auf jeden Fall findet man diesen Entwicklungsgang näher angedeutet, wenn man die Studienjahre Israëls' verfolgt.

In Groningen, der Stadt, die durch ihren Handel, ihre Universität und mehr noch vielleicht durch den klaren Verstand und die kühlen Köpfe ihrer Bewohner bekannt ist, wurde Jozef Israëls im Jahre 1824 geboren. In den Traditionen des jüdischen Glaubens herangewachsen, sollte er Rabbiner werden. Er scheint ein talentvoller Knabe gewesen zu sein, der nicht schlecht zeichnete, fleissig den Talmud las und auch Violine spielte und Lust daran hatte, kleine Gedichte zu machen.

Als er grösser wurde, kam er in das Geschäft seines Vaters, der ein kleines Bankgeschäft besass, und mit einer gewissen Vorliebe pflegt Israëls, bei Festessen seiner Zunftgenossen zu erzählen, wie er als Junge mit dem Geldsack in der Hand in das Kontor des alten Herrn Mesdag gekommen sei, wo später auch H. W. Mesdag auf dem Kontorstuhl sitzen sollte.

In seiner freien Zeit zeichnete oder kopierte er alte Lithographien unter Leitung von van Buys und van Wicheren — bei dem letzteren lernte er auch malen — und malte mit selbsterdachten Farben nach den genannten Lithographien, unter anderm einen calabrischen Räuber, den ihm der alte Herr Mesdag abkaufte. Auch zeichnete er Portraits in Kreide mit drei Farben. so z. B. das eines Juden, der Deckel zu Tonpfeifen verkauft. Auf Andringen eines Groninger Mäcens, des Herrn de Witte, gab sein Vater seine Einwilligung, dass Jozef Maler werden sollte, und so geschah es, dass er durch Vermittlung seines Gönners im Jahre 1840 in das Atelier von Jan Kruseman kam.

Was Israëls bei Kruseman, was er bei Pieneman in den abendlichen Unterrichtsstunden an der Akademie, an denen er sieben Jahre lang theilnahm, gelernt hat, ist bereits mitgetheilt. Jedoch kann man nicht erwarten, dass sich eine so bewegliche isrealistische Natur, die im alttestamentlichen Glauben mit seinen farben- und bilderreichen Erzählungen erzogen war, bei aller Achtung vor seinen Lehrern, durch ihre systematische auf Rezepten beruhende Manier zu malen befriedigt gefühlt hätte oder dass ihm das Malenlernen an sich Genüge getan hätte — wenngleich man es seinen späteren Arbeiten ansieht, wie viel er gelernt hatte und wie gut und rein er die Form wiedergeben konnte.

L. HANEDOES.

LANDSCHAFT IN KENNEMERLAND.

Den ersten grossen Eindruck empfing er durch Ary Scheffers „Gretchen am Spinnrad", das im Jahre 1845 in Amsterdam ausgestellt war. Er fand hier etwas anderes, als „die berechnende Genauigkeit", und Gefühl und Poesie lockten ihn mehr als Kunstfertigkeit. Im darauffolgenden Jahr ging er nach Paris, wo er im Atelier Picot's, eines Malers aus der Schule Davids, arbeitete, aber eigentlich nur Weniges nach seinem Geschmack fand. Im Jahre 1848 kehrte er zurück, gerade als die Revolution ausgebrochen war, und es scheint, dass er von dem, was sich damals bereits im Stillen auf dem Gebiete der Malerei in Paris vorbereitete, nichts bemerkt hat, denn er hatte weder mit dem Portrait einer Pariser Schauspielerin, Madame Tagny, die in Amsterdam Gastrollen gab, Erfolg, noch mit seinem Bilde „Aaron kommt mit seinen Söhnen Eleasar und Ithamar in die Stiftshütte und findet da die Leichen seiner älteren Söhne Nadab und Abihu, die Gott gestraft hat, weil sie fremdes Feuer auf den Altar getragen haben" einer biblischen Darstellung in der Manier seines Lehrers, welches er im Jahre seiner Rückkehr in Amsterdam ausstellte. Da wir nur einzelne Kompositionen aus dieser Zeit kennen, glauben wir annehmen zu müssen dass Israëls, obgleich er in seiner Auffassung äusserlich der Tradition folgte, innerlich bewegt und zugleich noch mit sich selbst im Streit war und dass darin der Grund seines Misserfolgs zu suchen ist; denn mag auch in den Kompositionen, die wir aus der ersten Zeit kennen, der Stil fehlen, mag man gewisse, der Bühne entlehnte Gesten und Gesichtsausdrücke darin finden, so war doch auch Leben und Streben nach Natürlichkeit darin, und Naturalismus war damals verpönt. Als er einmal eine alte, hässliche Frau gemalt hatte,

sagte Jan Kruseman zu ihm, dass man keine hässlichen Menschen malen dürfe, weil das den Geschmack verderbe; und er, der später behauptet hat, aus alten verwitterten Gesichtern eine Schönheit schaffen zu können, schwankte jetzt noch so sehr zwischen den Neigungen seines Meisters und seinen eignen, dass er im Jahre 1851 sein „Träumerei" malte — ein Mädchen sitzt unter Bäumen auf einem Hügel, an dessen Fuss die See rauscht — ein subtiles Bildchen, das Allebé noch in demselben Jahre auf Stein zeichnete; im Jahre 1852 folgte ein Violinspieler „Adagio con espressione", und im Jahre 1855 schickte er sein „der Prinz von Oranje, der sich zum ersten Mal den Befehlen des spanischen Königs widersetzt" auf die Weltausstellung nach Paris. Ja, bereits nachdem er sich in Zandvoort niedergelassen und im Jahre 1856 die dramatische dem Fischerleben entlehnte Episode „Am Kirchhof vorüber" gemalt hatte, stellte er noch im Jahre 1861 auf einer Ausstellung im Haag aus: „Hanna, die ihren Sohn am Altare Gott weiht", so dass man sagen kann, dass er sich sein ganzes Leben hindurch an den farben- und bilderreichen Erzählungen der Bibel begeistert hat, wenn es ihm auch später mehr darum zu thun war, den Geist als den Buchstaben lebendig werden zu lassen.

Doch auch der Eindruck, den das Leben der Zandvoorter Fischer auf ihn machte, war ein bleibender. Er hielt sich dort seiner Gesundheit wegen auf und wohnte bei einem einfachen Schiffszimmermann, dessen Familienleben er teilte. Ohne an Atelier, an andere Maler oder an die Vorschriften seiner Lehrer zu denken, fing er ganz von selbst an, das Leben der Fischer zu beobachten. Die Ruhe ihrer Bewegungen, das natürliche und einfache Leben, mit seiner Trauer und Angst, mit seinen

kleinen Freuden, ohne den Firnis der gesellschaftlichen Formen, — das war eine Umgebung, die sein Malerauge für die Schönheit des wirklichen Lebens, für die Poesie und die Wahrheit öffnete; eine Umgebung, in der er, besonders in den ersten Jahren, erkannte, dass nicht nur die Geschichte dramatisch ist, sondern dass die Geschichte des Menschen im Kampf mit der See, im Licht und in der Farbe des Augenblicks gesehen, dem Künstler eine reinere und kräftigere Gemütsbewegung giebt, als wenn er die Weltgeschichte nachliest, um ein passendes Motiv zu finden.

So kam es, dass Jozef Israëls statt in der Weltgeschichte, in der Geschichte des Fischerlebens seine Motive fand. Und doch, wenn wir „die Schiffbrüchigen" auf der letzten Ausstellung in Guildhall sehen, womit er soviel Erfolg hatte, ein Bild das ungefähr hundert und dreissig Centimeter hoch und zweihundert und fünfzig Centimeter lang ist, so erscheint es uns im Vergleich mit den späteren Meisterwerken wie ein Spektakelstück auf dem Theater. Fischer tragen die Leiche eines verunglückten Kameraden aus den Wellen, während die Frau mit ihren beiden Kindern, so wie alle anderen Figuren sich dunkel und bräunlich gegen den Abendhimmel abheben und ein weisses Licht, das zwischen den Wolken hervorschiesst, die Figuren silhouettenhaft erscheinen lässt. Auch die „Madonna des Dorfes" so tüchtig sie modelliert, so sicher, ausführlich und gut sie auch gemalt ist, ist nichts mehr als eine ländliche Novelle, aus der man sieht, wie er auch hier noch seiner Umgebung und seinen Lehrern entwachsen musste, ehe er das Leben der Fischer frei vom Anekdotenhaften zum allgemein Menschlichen erweitern konnte. „Das Waschen der Wiege" eines der ersten Bilder aus der Serie „die

J. MARIS.

DER VOGELKÄFIG.

Kinder der See", das auf der oben genannten Ausstellung von den Engländern so sehr bewundert wurde, ist dagegen schon viel freier in der Auffassung; und die frische gesunde Behandlung im Verein mit einer gewissen pathetischen Form, die seinen Fischerkindern eigen ist, macht diese Arbeit, trotz der geringen atmosphärischen Wirkungen, zu einem Meisterstück jener Zeit.

Im Jahre 1860 hatte er in Amsterdam auf der Rozengracht ein Atelier gefunden im Hause des Herrn Helwig, dessen Portrait, jetzt im Rijksmuseum, uns zeigt, was Israëls zu der Zeit bereits zu leisten vermochte. Im Jahre 1863 verheiratete er sich und wohnte auf der Prinsengracht, und obwohl er bereits um das Jahr 1860 in Brüssel seine ersten bedeutenden Erfolge erzielte, so kam doch erst im Jahre 1869, demselben Jahre, in dem er nach dem Haag übersiedelte, seine grosse, ihm selbst nur halb bewusste Kraft zur vollen Entfaltung, zugleich mit dem Aufschwung der Maler insgesamt. Es war in der That so, wie Jan Veth es seinerzeit so bezeichnend ausdrückte: „Wer es also für ein Glück hält in weiten Kreisen bekannt zu werden, kann sagen, dass Israëls in seiner Künstlerlaufbahn das Vorrecht genossen hat, durch Werke von vorübergehender Bedeutung berühmt zu werden und später mit Gemälden von unschätzbarem Wert diesen einmal erworbenen Ruf mehr als verdient zu haben."

Das Jahr darauf begann Israëls, der inzwischen, und zwar mit Recht, als das Haupt der niederländischen Malerschule betrachtet wurde, seine Interieurs zu malen, welche unter dem Einfluss der Romantik, als dramatische Episoden anfangen, und sich mehr und mehr zu einer philosophischen Auffassung hinaufarbeiten, in der zuweilen

die Personen auf der Höhe des biblischen Patriarchalismus stehen. Alle diese Menschen sitzen mit Würde und Einfalt bei ihrem frugalen Mahle, essen gemeinsam aus einer Schüssel oder falten die Hände zum Gebet; die Frau, die Pfannkuchen backt, Futter für das Vieh kocht, oder näht; die Mutter, die ihr Kind versorgt, — für Israëls ein unerschöpflicher Quell zu immer neuen Motiven — sie alle leben; und nicht nur die Menschen weiss er lebendig vor uns hinzustellen, sondern auch die Umgebung, die Atmosphäre dieser dumpfigen Fischerwohnungen sehen wir greifbar vor uns, so dass die Menschen, die sich darin bewegen, ihr eigenstes Leben leben und athmen. Anfangs fügt er noch symbolisches Beiwerk hinzu, später wirkt nichts mehr auf den Beschauer als die kleine Begebenheit an sich, die zum allgemein Menschlichen erweitert ist.

Eines der ersten Gemälde dieser späteren Serie war „Mutter's Hilfe", ein anmutiger Stoff — ein kleines ungefähr dreijähriges Mädchen kommt mit einer Fussbank herangetrippelt für die blasse kranke Mutter, die von Kissen unterstützt matt im Lehnstuhl sitzt.

Als dieses liebenswürdige Bild, das von allen Malern sehr hoch geschätzt wurde, keinen Preis erhielt, wurde in „de Nederlandsche Spectator" protestiert. Obwohl die Anekdote darin noch vorherrschte, so vereinigten sich doch Gefühl und Wahrheit, Farbe und Zeichnung ganz besonders glücklich. Das „Interieur" im Museum zu Dordrecht ist viel grösser in der Anlage, es ist eine schöne Verschmelzung von Naturalismus und Stimmung, die auf Wirklichkeit beruht, auch technisch steht dieses gesunde und kräftige Bild, das gewiss zehn Jahre später entstanden ist, unendlich viel höher, man möchte sogar sagen, dass es am besten die

gesunde Kraft Israëls' aus dieser Zeit wiederspiegelt.

Niemand hat wohl den Meister in der Wiedergabe solcher Interieurs erreicht, weder in dem breit ausgegossenen Licht, das durch das Fenster fällt, noch in dem Leben atmenden Gesichtsausdruck. Sein „Allein auf der Welt", das im Jahre 1878 auf der Weltausstellung in Paris für das Rijksmuseum angekauft wurde, ist wohl das erste Werk, in dem Gedanke, Farbe, Linie und Gefühl zu einem so poetischen Stimmungsbild verschmolzen sind, als hier der Fall ist. Die zusammengesunkene Frauengestalt vor dem Bette, auf dem der tote Mann liegt, das Frühlicht des Tages, das mit blauem Schein in das Zimmer fällt, die Lichtstrahlen, die klagenden Violintönen gleich die blaue Dämmerung durchzittern, über den kummervoll gebogenen Rücken der Frau, über die aufgeschlagene Bibel, über die Fussbank zu ihren Füssen hinstreichen, und noch ein Streiflicht für den bleichen Mann auf dem Bett übrig haben, — dies alles mutet uns an wie ein lyrisches Gedicht.

Männlicher ist das verwandte „Nichts mehr" im Museum Mesdag; der dumpf vor sich hinstarrende Mann, dessen breite Hände machtlos auf seinen Knieen liegen, ist das Bild einer Betäubung, die nichts sieht, nichts denkt, die nur fühlt, dass ein Schlag getroffen hat. Das Ganze ist in schlichten braunen Tönen gehalten, die bräunliche Gestalt des Mannes erscheint durch diese farblose Eintönigkeit noch trostloser in der Einsamkeit des Alters, die niemand so gross auszudrücken verstanden hat als Israëls. In plastischer Wiedergabe wird dieses Bild nur noch übertroffen durch das meisterhaft gemalte „Wenn man alt wird". An Poesie stehen wohl nur seine von Melancholie überhauchten

J. MARIS.

WIEGE.

Frauengestalten noch höher, Frauen die melancholisch durch die trüben Fensterscheiben spähen, oder von der Düne aus auf die See hinstarren, Motive, melodiös wie ein Lied. An Philosophie nur der schäbige Trödler mit den schweren Augenlidern, den breiten unbeholfenen Händen.

Die Hände von Israëls, wie expressiv sind sie nicht! Man sagt, dass van Dijck ein Model mit besonders schönen Händen hatte, welches er für alle seine Männerportraits gebrauchte; bei Israëls nehmen die Hände einen bedeutenden Platz in seinem psychologischen Ausdrucksvermögen ein, sie sind die Träger eines Gefühls, sie charakterisieren die Begebenheit; sie sagen so schlicht, was sie zu sagen haben; sie drücken die eisige Kälte aus, wenn die Frau bebend die kaum mehr zu erwärmenden Hände ausstreckt, um das letzte bischen Wärme eines beinahe erloschenen Torffeuers aufzufangen; sie erzählen uns von ohnmächtiger Ergebenheit in „Nichts mehr", wie sie da so stumpf und viereckig auf den Knieen des Mannes liegen; und von geistiger Müdigkeit in „Ein Sohn des alten Volkes", wo die Hände des alten Trödlers so matt zwischen den Knieen herunter hängen; sie reden von der Begeisterung des Harfenspielers, der seinem klassischen Instrument die Töne der Seele entlocken will. Stets ist der höchste, innigste Ausdruck in ihnen erreicht, auch da, wo sie ein Kind füttern, das Essen zubereiten, ein Schälchen Kaffee festhalten oder auch wo sie die Feder kräftig hantieren.

Israëls ist vor allem Psycholog, für den ein Gemälde ohne Gedanken unvollständig ist, und der um den höchsten Ausdruck zu erreichen sich vor keinem Mittel scheut, und niemals Bewunderung für „la belle peinture" erwecken will; aber deshalb ist er doch als Maler nicht unbedeutend: denn gerade wenn man ganz davon

durchdrungen ist, dass Israëls eher mit Farben kleckst als malt, dass seine Bilder mehr durch ein ungefähres, als durch ein regelrechtes Malen entstanden sind, lässt man voll Bewunderung die mächtigen Farbentöne auf sich wirken, durch die er uns die Atmosphäre eines Zimmers greifbar macht; man staunt über die feinen Lichtauflösungen, durch welche die Figur hervorgehoben und zugleich durch Farbe, Ton und Licht unterstützt wird, so dass sie fest steht im Raum, und der Raum doch zugleich sie frei umschwebt. Man möchte Israëls mit einem Musiker vergleichen, der sein selbsterfundenes Instrument beherrscht, und dem es weniger darum zu thun ist, ihm schöne Töne zu entlocken als durch dasselbe das Leben, das vollatmende Leben zu veranschaulichen.

Es ist denn auch eine durchaus unwahre Behauptung, dass Israëls seine Motive aus dem Fischerleben nur mit tendenziösen Absichten gemalt habe, um den vierten Stand zu verherrlichen, dazu war er vor allem zu sehr Künstler. Was ihn anzog war das Unverfälschte der kleinen Freuden und Leiden dieser Fischer, zu deren Lebensschauspiel mit seiner Angst und Sorge die grosse See, die Quelle ihrer Existenz und ihrer Leiden, die Scenerie hergiebt. Was sein Malerauge sah, waren die malerischen Figuren in einer harmonischen Umgebung voll Atmosphäre, mit jenem unberechenbaren Licht, das sich in einem solide gebauten viereckigen Zimmer nur selten findet; es war das ungezwungene Spielen der Kinder in den Wasserlachen, die die Flut zurücklässt; das Herzen und Wiegen der Mütter mit den Kindern, es war der Tod, der eine Familie trifft; es waren die Fischer im Zusammenhang mit der See. Aber seine Kunst bleibt auch gross, wenn er andere Motive malt; sei es nun ein Selbstportrait im Licht der Lampe, ein Harfen-

16

spieler, eine elegante Frauenfigur am Fenster oder eine badende Frau, wir müssen immer dieselbe weite Auffassung, denselben Ausdruck, dieselbe Poesie bewundern.

Auch in seinem Bilde „der Küster", diesem grossartigen psychologischen Interieur, diesem merkwürdigen Bild, das in seiner schlichten Grösse unter allen Werken Israëls' dem Wesen Rembrandts am nächsten steht und zugleich an die Grösse unsrer Kleinmeister reicht, ist nichts zu finden, was als Tendenz ausgelegt werden könnte. Der Mann und die Frau sitzen jeder an einer Seite des unter dem Fenster stehenden Tisches, über und zwischen den gefältelten Fenstergardinen hindurch schimmert traulich die von Grün umgebene Kirche; er, im vollen Licht, der mit steifen Fingern voll Selbstbefriedigung über seine Papiere gebückt, die Goudasche Tonpfeife im Mund, die Feder führt, ist eine Verkörperung des ruhigen Sitzens, ihm gegenüber im Schatten die Frau mit dem Strickzeug hinter den wundervoll realistischen Gardinchen. Die Einzelheiten auf dem Tisch, die Hände, die Gesichter, das Schulmeisterhafte des Küsters, die stille Demut der Frau, mit den verwischten Gesichtszügen, — das alles ist durch die wunderbare Intimität, die feste Faktur, die gleichmässigen hellen Töne ein Meisterwerk der Darstellung, bescheidener Psychologie und reiner Menschlichkeit.

Auch früher schon hat Israëls kleine realistische Genrestückchen gemalt, die Neuhuys im Anfang seiner Laufbahn und gelegentlich auch Artz beeinflusst haben; und sind diese auch nicht so vollkommen wie „der Küster", so sind sie doch interessant als Beweis seiner umfassenden Meisterschaft, die sich schon früher in seinen lebendigen, geradezu klas-

J. MARIS.

ANSICHT EINES DORFES.

sisch naturalistischen Skizzen ausgesprochen hatte. So barock auch bisweilen die Mittel sind, die er anwendet, um das Charakteristische einer Figur herauszuholen, wie z.B. in dem unerreichten Portrait des Malers Roelofs, in dem wunderbar glücklichen Griff, den er mit dem Portrait Veltmans that, so liebt Israëls doch in seinem Leben, in seiner Umgebung Ordnung und Mässigkeit. Nicht Rembrandt hängt in seinem Wohnzimmer, sonder Rafael in guten Kupferstichen. Rafael, den er als Maler gewiss weniger bewundert als den grossen Holländer, dessen Madonnagruppen aber für ihn das Edelste sind, was es in dieser Beziehung giebt. Und heute noch kann er sich mit demselben Vergnügen, mit dem er in seinen Kinderjahren Lithographien kopierte, aus einem Buch über den Maler von Urbino Bildchen nachzeichnen. Wer Israëls nicht persönlich kennt und ihn nur nach seinen Werken beurteilt, könnte sich ihn als einen melancholischen Menschen vorstellen, der gebückt geht unter all dem Leid, das er auf seinen Bildern veranschaulicht. Nichts würde unwahrer sein. Er sieht das Leid, er dringt tiefer hinein in die Verlassenheit, die Vereinsamung, die Armut, in das Wesen des einsamen Menschen, er besitzt die Einbildungskraft, seine einzelnen Figuren zu Typen, seine Episoden aus dem Fischerleben zu allgemein menschlichen Vorgängen zu machen; aber man braucht den Maler ebenso wenig wie den Romanschreiber mit den Figuren seiner Schöpfungen zu identifizieren. Israëls ist seinem eigensten Wesen nach Jude, aus dem die Kraft des alten Volkes spricht, ein Israelit, für den alle Philosophie Lebensweisheit ist; durch und durch ein Sohn des alten Volkes, nicht dem Buchstaben aber dem Geiste nach, mit einer gesunden Abneigung vor jeder weichlichen Sentimentalität.

Wenn er nicht Jude wäre, könnte man ihn seiner Lebensauffassung nach einen Griechen nennen; und darin liegt es auch wohl, dass er uns (trotz des grossen Unterschiedes in der Art sich auszudrücken) in seinen Gesprächen, in der unbefangenen Art zu sehen, in der Klarheit seines Denkens immer an Goethe erinnert.

Ebenso wenig wie Goethe ist Israëls ein Grübler, am allerwenigsten eine Faustnatur. Niemals hat er sich im wirklichen Leben fremd gefühlt; nie von der Gesellschaft etwas anderes erwartet, als sie zu geben vermag, selten hat er sich über den Lauf der Dinge geärgert, sondern diese meistens mit dem Lächeln des Mannes, der alles versteht, beiseite geschoben, und das alles mit der grossen Natürlichkeit, die ihm eigen ist.

Zweifellos ist Jozef Israëls das Haupt der holländischen Malerschule, weil er als grosser Maler und grosser Psycholog neben den Grössten des Auslandes steht, weil er unsre Malerei mit einer Kunst bereichert hat, die sich mehr an den Geist als an den Buchstaben hält. Sein Einfluss, der sich anfangs nur auf die Wahl der Stoffe erstreckte, sollte später durch das rein Psychologische, durch das stets magischer werdende Ausdrucksvermögen bei einer viel jüngeren Generation nachwirken, ebenso wie seine feine Geistesbildung, seine systemlose Philosophie ihn zum Mittelpunkt eines Kreises von Bewunderern und Freunden machte.

Im Gegensatz zu Israëls hat Jacob Maris durch die Kraft seiner Palette, durch die Meisterschaft seines Pinsels, durch das Klassische seiner Art zu malen einen viel direkteren Einfluss auf seine Zeitgenossen und auf die jüngeren Maler ausgeübt; und zwar nicht allein durch seine Arbeit, sondern vor allem durch die Kraft seiner

Persönlichkeit, die alle jüngeren Maler um sich sammelte, Tag für Tag, an Abenden, wo musiziert und über Malerei geredet, wo jedes seiner Worte behalten und weiter gesagt wurde.

Eckermann erzählt in seinen „Gesprächen mit Goethe", wie die deutschen Maler in Rom sich immer, wo genug Künstler in der Osteria zusammentrafen, darum stritten wer grösser sei, Michel Angelo oder Rafael. Zuletzt wenn der Streit den Höhepunkt erreicht hatte, ging man raschen Schrittes nach dem Vatikan, um dort vor den Bildern selbst die Richtigkeit seiner Ansicht zu beweisen, und wenn man lange genug gestritten hatte, kehrte man nach der Osteria zurück, um sich bei einer Flasche Wein zu versöhnen und . . . . am folgenden Tag wieder von vorne anzufangen.

Ebenso könnte man Tag für Tag über zwei andere Grössen streiten: über Rembrandt und Velasquez, und ebenso kann man über Jozef Israëls und Jacob Maris streiten und hat es auch getan.

Was die Malerei des neunzehnten Jahrhunderts Israëls zunächst zu danken hatte, war das Leben, der lebende Mensch im Konflikt mit allen Phasen des Lebens, und die Psychologie. Was sie Jacob Maris zunächst verdankt ist die Farbe, die Freudigkeit der Farbe, die sich in der Herrlichkeit von Hollands Himmel, Hollands Städten und Ländern offenbart, die Farbe im Licht, die Farbe im Schatten; was er uns brachte war die Meisterschaft im Malen, das Gleichgewicht zwischen Form und Farbe, es war die Glorie des Lichtes! Von ihm kann man behaupten, dass er das, was er zu erreichen strebte, auch vollkommen erreicht hat, dass er in Harmonie stand mit seiner eignen Auffassung, dass er eins war mit seiner Kunst.

J. MARIS.

MÄDCHEN AM KLAVIER.

Dies kann man von Jozef Israëls nicht immer sagen. Aber er strebte nach etwas, dass ausserhalb des Bereiches der Malerei liegt, das man in diesem Fall das Metaphysische nennen kann.

Und wenn er, weil für ihn der Schwerpunkt in der Poesie lag, die grossen Malereigenschaften eines Jacob Maris nicht hatte, so konnte er auch, unsrer Meinung nach, weder dessen reine Naturanschauung noch seine solide Art zu Malen für seine psychologischen Evokationen gebrauchen.

Obwohl Bosboom als erster in der Reihe der Haager Maler da steht, und Jozef Israëls der unbestrittene Meister der niederländischen Kunst werden sollte, so müssen wir doch die drei Brüder Maris, besonders Jacob und Willem, als die Begründer der Haager Schule betrachten.

Zwar gab es schon früher grosse Landschaftsmaler, z. B. Hanedoes und Roelofs, die bereits lange vorher den beseelenden Einfluss der Maler von Barbizon empfunden hatten. Hanedoes bewies in seinem „Sonnenuntergang" im Haager Museum, bevor noch die Brüder Maris die französischen Maler kennen gelernt hatten, dass er begriff, wie der Himmel, die Atmosphäre, das beseelende Element der Landschaft ist; und Roelofs, der im Jahre 1822 in Amsterdam geboren wurde, zeigte schon früh Neigung zum Koloristen. Mit vollen Zügen trank er aus dem Quell der Farbenpracht, welche den Meistern von Barbizon aus der Romantik geblieben warund welche Gainsborough, Constable und Bonington durch das Medium der alten Holländer in ihren Augen hatten, — diese betäubende Üppigkeit, die auch Roelofs' Studien aus jener Zeit die schwere Farbensattheit verlieh. Roelofs war der erste Verkündiger der neuen

Epoche bei uns, — seine Arbeiten zeigen die Vor- und Nachteile davon — aber er hat nicht gemerkt, was Simon van den Berg sofort herausgefühlt hat, dass das eigentliche Wesen dieser Kunst von Barbizon holländisch war. Und so kam es, dass er die holländischen Weiden, die üppigen Vorländer, die grossen Wassertümpel zwar durch die Augen jener Meister sah, aber dadurch nicht zur Erkenntnis der Kunst seines Landes und seines Volkes kam, und eigentlich nicht begriff, worum es sich handelte. Aber wenn auch einem andern vorbehalten blieb, den Schlüssel zu den Rasseeigenschaften unsrer Maler zu finden, so wird doch Roelofs stets der grosse Landschaftsmaler bleiben, der besonders den Einfluss, den Wetter und Wind auf die Landschaft haben, kräftig zu erfassen und zu veranschaulichen wusste. Selten haben wir einen Maler gehabt, der die drückende Atmosphäre bei nahendem Gewitter, die unheilverkündenden schieferfarbenen Wolken, unter denen das Grün der Weiden gelb, die Kühe rot und das Wasser schwarz erscheint, oder bei ähnlicher Stimmung einen Regenbogen, der sich von dem schwarzen Himmel abhebt, so hätte wiederzugeben vermocht; es ist das mächtige Erfassen eines Naturverehrers, der vor den Farbendissonanzen nicht zurückschrickt, sondern sie konsequent durchführt.

Als Jacob Maris, der damals in Paris wohnte, im Jahre 1870 mit seiner „Fähre" hervortrat, zeigte es sich, dass es weniger die Meister von Barbizon, unter denen er den klassischen Corot besonders hoch stellte, waren, die sich ihm offenbart hatten, sondern die alten Holländer. Sie hatten ihm die Art und das Wesen des flachen Landes, Hollands, gezeigt. Und hier liegt der grosse Unterschied. Bei Roelofs war es eine ehrliche Bewun-

derung, ein bewunderndes Folgen, bei Jaap Maris war es ein Verstehen, war es eine Offenbarung seines eignen Landes. Und keiner von allen — wir zählen hier Bosboom nicht ganz mit — hat um 1870 ein Werk geschaffen, in dem er in so herrlicher Weise zeigt, dass er die Traditionen unsres Landes und Volkes, das Wesen unsrer Schule des siebzehnten Jahrhunderts verstanden hat; keiner von ihnen hat die Schönheit des holländischen Himmels, des holländischen Landes in unserm Jahrhundert so glänzend zum Ausdruck gebracht, als Jacob Maris in seiner „Fähre". Welch satte Farben, welch fester Pinselstrich! und diese Atmosphäre, die wie bei Ruysdael der lebenspendende Faktor in der Landschaft ist! Es war die Natur, so wie sie von einem farbenreichen, in sich harmonischen Maler gesehen wird; es war die Rückkehr zur reinen Kunst!

Jacob Maris hat uns die Kunst, wie sie die Kleinmeister des siebzehnten Jahrhunderts verstanden, wiedergeschenkt. Kein einziges seiner Gemälde verrät französischen Einfluss, sogar seine Bewunderung für Delacroix blickt nur in wenigen Pariser Studien und Bildern durch. Anfangs wird er sich in der praktischen Schule, die er durchzumachen hatte, seinen Weg durch allerlei Formen hindurch gesucht haben, auch sein Bruder Matthijs wird einen grossen Einfluss auf ihn gehabt haben, aber seitdem er die „Fähre" geschaffen hatte, mit der er bewies, dass er sein Vaterland gesehen, ist er ein echter Niederländer gewesen: reich an Farben und Licht, var allem gross in der Wiedergabe der hellen Wolken, durch die Ruysdael und der Delfter Vermeer vor ihm so herrlich die Liebe zu ihrem Vaterland ausgedrückt hatten — kräftig sein Pinselstrich, feinfühlig die Wiedergabe, breit der Vortrag, fest die Faktur und reich

J. MARIS.

DIE MUSCHELFISCHER.

die Farben, aber rein die Palette. Die erste unter seinen Städteansichten, — von kleinerem Format als die späteren, — besitzt alle Qualitäten, die Vermeer's Ansicht von Delft, die Perle des Mauritshauses, dem Holländer so lieb machen. Alle, sagen wir? Maris gab uns mehr, aber auch weniger, denn wenn die Arbeit des modernen Meisters symphonischer ist, so verfügte er andrerseits nicht über den fehlerlosen, in sich selbst abgeschlossenen Vortrag, der Vermeer auf die Dauer so unerreichbar macht. Aber doch ist der Eindruck, den dieses seinem Stoff nach scheinbar so wenig eindrucksvolle und seinem Wesen nach schwer zugängliche Werk von Jacob Maris auf uns macht, ebenso wie bei Vermeer, ein ganz ungetrübter. Seine Kunst ist eine rein malerische, seine Stimmungen, seine Gemütsbewegung, seine Bewunderung finden ihren Ursprung in einer rhythmischen Gemütsart, welche die Dinge in ihrem eignen Glanz sieht und sie veranschaulicht in den herrlichen Farbenwogen einer reichen Natur.

Keiner seiner Zeitgenossen hat uns Holland's Herrlichkeit so geoffenbart wie er, keiner konnte mit soviel plastischer Kraft des Ausdrucks seinen Stimmungen Form geben oder sich auf den Wellen des Gefühls treiben lassen, niemand hat wie er das Wesen der holländischen Städte, wie sie flach da liegen unter der Pracht der sich türmenden Wolken wiedergegeben; niemand hat die niedrigen Dünen, das Intime der trägen kleinen Kanäle zwischen den Gemüsegärten, deren Formlosigkeit sich in der Atmosphäre des niedrigen grauen Himmels auflöst, gemalt wie er, und niemand als Jacob Maris konnte die grossen Kanäle, mit dem bald dunklen bald glänzenden Grün, von dem sich das Weiss des knochigen „Jagpferdes" und das Blau von dem

Kittel des „Jägerchen" [1]) abhebt, in solch leidenschaftlicher Farbenpracht — die ihres gleichen in etwas anderer Weise nur bei Rembrandt findet — zum Ausdruck bringen. Niemand hat seit dem siebzehnten Jahrhundert so die Herrlichkeit des eigenen Interieurs wiedergegeben und niemals sind seit Ruysdael die Mühlen monumentaler in die Landschaft hineingestellt worden. Weissenbruch und Gabriël zeigten uns den bizarren Aufbau der Mühlen auf der ununterbrochenen Fläche, der von geradlinigen Kanälen durchschnittenen Weiden und fanden darin ein weiteres Mittel, um das niedrige Polderland mit seinem endlosen Horizont unter einzelnen dünnen Wolken anschaulich zu machen; Jacob Maris aber zeigte uns das Mühlen-Monument, wie es sich aus den rundherumwachsenden Häusern heraushebt, aus den hohen weissen Wolkenmassen, die ein kräftiger Nordwestwind am Himmel auftürmt, — Wolken, die man seitdem „Jacob Maris Wolken" nennt —, die durch ihre prächtige monumentale Zusammenstellung eine grossartige Lichtverteilung zu stande bringen und in der Luftperspektive ein prächtiges Gegengewicht zu dem hohen Aufbau einer Mühle oder einer Kirche bilden, und so als Faktor in der Komposition mitzählen.

Die Wahl seiner Motive richtete sich nach seiner jeweiligen Umgebung. Die grossen Mühlen, wie sie die Sammlung Neervoort van de Poll, L. Smit und das Museum Mesdag besitzen, datieren aus der Zeit, als Maris, gleich nach seiner Rückkehr von Paris, im Haag auf dem Noord-West-Binnensingel wohnte, in der Nähe der heute noch bestehenden Mühle; die Spaziergänge

[1]) „Jaagpaard" ist das Pferd, das an langer Leine die beladene Treckschüte zieht, „jagertje" der auf dem Pferde sitzende Mann.

am Delfter Kanal entlang lieferten die Motive für seine Kanalbilder mit ihrer üppigen Pracht; die Spaziergänge in der alten Laan van Meerdervoort von seiner späteren Wohnung aus, der Bronovo-Stiftung gegenüber, gaben die Stimmung zu jener lyrischen Mondnacht, auch zu jenen wie in Duft ertrunken daliegenden niedrigen Gemüsegärten, in deren schmalen Wegen man den Maler mit seinen Kindern spazierengehend antreffen konnte; während die herrlichen Zeichnungen von pflügenden Pferden aus einer früheren Periode stammen und gelegentlich eines Besuches in Oosterbeek und Westerbouwing entstanden sind. Auch in den reichen Interieurs kann man das Heranwachsen seiner Kinder verfolgen, wir sehen sie im Kinderstuhl, auf dem Schoss der Kinderfrau, später am Klavier und noch später mit einer Näherei beschäftigt; oder mit einer Pfauenfeder spielend, auch als einfaches Portrait, aber stets sind die blonden Töne der weissen Gesichtchen gobelinartig durchgeführt, stets umhaucht von dem Weichen, dem Unbewussten, dem Einfachen, das Kindern, die in ihre Arbeit oder ihr Spiel vertieft sind, eigen ist. Eines der intimsten und zugleich vornehmsten Bilder dieser Art, das vielleicht nur durch seine Kinder am Klavier übertroffen wird, besitzt das Museum Boymans in Rotterdam in seiner „Wartfrau". Diese Frau ist ein Typus ihrer Art. Ihrer Würde sich bewusst, das Gesicht umrahmt von der tadellos weissen gefalteten Tüllhaube mit der herabfallenden Spitze im Nacken, sitzt sie da im schwarzseidnen Kleide, auf dem Schooss in seinem langen perlenweissen Kleidchen das Wickelkind von ihren kräftigen Händen festgehalten, während ein älteres Schwesterchen, die Hände auf dem Rücken leicht vornübergebeugt, nach dem Kleinen schaut; das alles ist in einem

M. MARIS.

HINTERGÄSSCHEN.

tiefblauen Ton gehalten, in weichen braunen Tinten, mit verschiedenartigem Weiss und Schwarz; dazu das Rot eines Smyrnateppichs, welches das Ganze hebt; während das Blau des Hintergrundes in einem blauen Gürtel und in einem blauen Fusskissen sich wiederholt; die schwarze Kleidung der Frau wird durch ein schwarzes Klavier gesttüzt. So ist dies Bild, gleich den Bildern von de Hooche und Vermeer, in einer moderneren Farbenempfindung die reinste Reflektion des häuslichen Lebens des Malers.

Es ist in späteren Jahren, beim Betrachten dieser meisterlichen Interieurs öfter bedauert worden, dass er durch allerlei Umstände gezwungen wurde, sich mehr auf die Landschaft zu beschränken; doch wenn man die grosse Mühle aus der Sammlung Neervoort van de Poll, wenn man seinen Muschelfischer aus der Sammlung Drücker in London sieht, die grosse Brücke, die früher Herrn Staats Forbes in London gehörte, wer wird dann noch den Verhältnissen grollen, die den Anlass zu diesen Meisterwerken gaben? Diese Brücke, so breit in den Linien, so ruhig und kräftig, diese Mühle, selbst in der dämmerigen Ruhe nach all dem Geräusch der Arbeit noch voll Leben! Die Komposition verbirgt sich unter dem meisterhaften Gleichgewicht, das in der scheinbar zufälligen Zusammenstellung sowohl von Farbe und Licht als von dem hellen vielen Weiss herrscht, das sich überall in dem Weiss der Figuren, der Brückenlehne, dem Weiss des silbrigen Himmels wiederholt; ein Weiss, das durch die Reife der Farbe in dem hellen Ensemble stimmungsvoll wirkt, das sogar in den flachen Schattenbrocken kräftig ist und überall auf einen festen Ton zurückgeführtwird. Die Backsteine am Ufer unter der Brücke, der mit Sand beladene Kahn, auf dem eben der Schiffer

ruhig seine Pfeife anzündet, die ganze Schattenpartie sind ein Wunder der Malerei, ein Wunder in den Einzelheiten, ein Wunder an Sorgfalt, an schmeichelnden Pinselstrichen, an denen man sich nicht satt sieht, bis zu dem Moment, wo man zurücktritt, und das ganze herrliche Bild unter der leuchtenden Helle des Himmels unter der kraftvollen Brücke, so breit und licht, unter dem weichen Rot der Dächer und den glänzenden Giebelchen verschwinden sieht. Auch nicht der kleinste Zug ist vernachlässigt; jedes Stückchen atmet Hingabe, jede Einzelheit ist ein sorgfältiges Portrait. Ein Werk wie dieses imponiert nicht nur, es bezaubert uns auch durch die Art, in der es so ganz und gar das ausdrückt, was es sagen soll. Hierin steht Jacob Maris neben dem Delfter Vermeer. Auch Vermeer fesselt in seiner Ansicht von Delft nicht nur durch die Beleuchtung, sondern bezaubert durch die Einzelheiten, durch die herrliche Weise sich auszudrücken, ohne dass der Eindruck des Ganzen verloren geht.

Wenden wir uns nun zu den Strandbildern von Jacob Maris. Wurde wohl je seit Ruysdael die Grösse und Einsamkeit des nordischen Strandes edler wiedergegeben? Wurde je das Schwellen der See über dem unebenen Sande wahrer gemalt? Und vor allem, ist je die grosse Bewegung der Wolken in ihren wechselnden Formen besser verstanden, tiefer gefühlt und ausgedrückt worden? Dies Auseinanderspritzen des Lichtes, dies taumelnde Hasten der an dem tiefblauen Himmel über- und nebeneinander hinjagenden Ungetüme, deren Formen sich stets verschieben? Dieser Kampf der Wolken, der das stille niedrige Grau des Strandes kaum berührt, während, von aufgeschreckten Möven umflattert, ein Muschelfischer der traurigen Einsamkeit die Mittel zu seinem ärmlichen

Dasein zu entreissen sucht. Wurde wohl je, fragen wir, und lassen alle Landschaftsmaler im Geist an uns vorüberziehen, ein Motiv mächtiger erfasst, fester durchgeführt, die Farbe mehr beherrscht als in dem Bilde „die Muschelfischer"? Dieses Strandbild zeigt dieselbe vornehme Art, in welcher Ruysdael seine Gemälde abzugrenzen verstand, und ist ebenso wohl überlegt als seine Mühle; das tiefe Braun der Pferde, das Rot und Blau im Anzug der Fischer, die Streiflichter auf einzelnen Schiffchen, in der Emailfarbe des altdelfter Porzelan, geben der majestätischen Landschaft Gleichgewicht und Ruhe und stellen den Zusammenhang mit dem täglichen Leben her.

Wir zögern Jacob Maris neben Rembrandt zu stellen, seitdem uns bewusst geworden ist, dass diejenigen, die jetzt, ohne sich von Jacob Maris imponieren zu lassen, am lautesten „Rembrandt! Rembrandt!" rufen, gewiss seinerzeit Rembrandt am heftigsten bekämpft oder aus Mangel an Verständnis ignoriert haben würden. Und doch ist der Eindruck eines Jacob Maris auf uns durchaus ebenso intensiv als der Rembrandts. Dasselbe ohnmächtige Gefühl, so viel Grosses, Schönes und Lehrreiches nicht festhalten zu können, erfasst uns beim Anschauen beider; wir können uns nicht satt sehen an ihren Bildern, mit derselben steigenden Bewunderung stehen wir vor dem Umfang, dem Reichtum und der Verschiedenartigkeit der Motive, vor den klangvollen Farbentönen und der Üppigkeit der Farbenbehandlung; vor der edlen Ruhe, die sich wolerwogen und still ausspricht, vor derselben Einfalt des Herzens, derselben Hingabe, — wenn auch Maris, zwei Jahrhunderte später aus einer unter dem Zeichen der Wissenschaft stehenden Zeit, den kindlichen Glauben nicht hatte, der

M. MARIS.

DIE VIER MÜHLEN.

Rembrandt zum Seher machte. Das edle Massvolle im ganzen Wesen Jacob Maris' tritt uns auch in seinen Bildern in dem schönen Verhältnis entgegen, in welches er die hohen ungefügen Mühlen mit den enormen Wolkentürmen zu bringen weiss oder die niedrigen Städte und den flachen Strand mit der Beleuchtung von Himmel und Wasser, so dass alles in herrlichstem Ebenmass uns die Seele der holländischen Landschaft veranschaulicht.

Ist es je vorgekommen, dass aus einer Familie drei Söhne hervorgegangen sind, die alle drei Künstler, alle drei Meister waren, jeder in anderer Weise gross? Drei Brüder, die alle mit demselben Ideal vor Augen ins Leben treten, aber alle drei es auf eignen Wegen zu finden suchen: Willem, der jüngste, der das Sonnenlicht liebt, das volle Sonnenlicht, das in goldener Glorie sich über Weiden und Wassertümpel ergiesst oder das morgens früh die Nebel verjagt, den Tau von den Weiden aufsaugt und sich in den feuchten gefiederten Blättern des Weidenlaubs spiegelt; — Matthijs, der seine Träume mit der Wirklichkeit seiner Erinnerungen zu Offenbarungen verschmelzt und Jacob, der dem Anschein nach sich träger ausspricht, langsamer, tastender, der seinen hohen Flug vorbereitete und seinen jüngeren Brüdern voranging; drei Brüder, die schon als Kinder den Weg sahen, den sie gehen mussten und die in einem Alter, wo die meisten noch auf der Schulbank sitzen, bereits Künstler waren! So kam es, dass sie von Anfang an in Farbe dachten, fühlten und sich ausdrückten, ohne dass je litterarische Neigungen ihr auf die Malkunst konzentriertes Denken beunruhigt hätten. Jacob, den sein Lehrer in der Schule gewissermassen entdeckte, kam bereits im zwölften Jahr zu Stroebel in die Lehre, Matthijs kam zu derselben Zeit zu Louis Meyer, und Willem

empfing keinen andern Unterricht als den seines ältesten Bruders, und schritt vom Jahre 1863 an unbehindert und unbeeinflusst auf dem einmal betretenen Wege weiter.

Die Verhältnisse, in denen die Brüder heranwuchsen, sind besonders glückliche zu nennen. Die Eltern waren einfache glückliche verständige Menschen; frei von den Vorurteilen, die durch einseitige intellektuelle Entwicklung der Eltern und Voreltern entstehen. Der Vater, Maresg, von österreichischer Abstammung, war Drucker und verdiente zwölf Gulden in der Woche. Die Eltern erkannten das Talent ihrer Söhne, und betrachteten Malen als ein besonders schönes Handwerk, nicht als Luxus; die beiden ältesten Söhne sahen sich denn auch sehr bald genötigt, durch ihre Arbeit für ihren Lebensunterhalt zu sorgen, und indem sie für andere Maler Kopien in Wasserfarbe machten, erlernten sie zugleich ihr Fach nach altvaterländischer Sitte.

Johan Anthonie Balthazar Stroebel, dessen tüchtigen Unterricht Jacob genoss, wurde im Jahre 1821 in 's-Gravenhage geboren und war ein Schüler der beiden van Hove. Gleich seinem Lehrer hat er sich durch altholländische „doorkijkjes" ausgezeichnet, doch wo Van Hove die hellen Töne der Kleinmeister, besonders in den Lichtpartien glücklich nachahmte, suchte Stroebel Sonneneffekte in einem wärmeren, manchmal etwas brandigen, dem sogenannten Rembrandtton auszudrücken. Solche Interieurs dienten ihm häufig als Scenerie für einfache historische Begebenheiten. Er liess seine Schüler besonders viel Aquarelle nach Stillleben, oder auch nach Modellen, die er selbst besass, machen; eine Unterrichtsmethode, auf die Jacob Maris grossen Wert legte. Dass man in seinem Nachlass noch ein Bildchen fand, das sich direkt an seinen Lehrer anschloss, möge ein

Beweis dafür sein. Während seiner Lehrzeit bei Stroebel arbeitete er auch viel im Freien und machte mehrere ausführliche Bleistiftskizzen von der Freitreppe des Haager Rathauses, eine Zeichnung einer grossen Pumpe und eine grosse Zeichnung van einem Seitengiebel des Rathauses. Jan Veth, der diese Blätter bei Stroebel sah, schrieb darüber folgendes: Diese letztere ist in grauen Bleistiftumrissen mit der allerminutiösesten Genauigkeit der Einzelheiten, aber doch breit, mit einem durchaus richtigen Gefühl für die Verhältnisse und man möchte sagen mit Farbensinn, ausgeführt. Es ist ein Blatt mit dem ein Archäolog zufrieden sein kann und an dem doch jeder Maler sein Wohlgefallen haben wird, und es werden nur wenige sein, die es dem Knaben nachmachen, geschweige denn ihn verbessern können."

Für die Vielen, welche glaubten, dass Jacob Maris wohl die grösste Vorliebe für das Interieur gehabt habe, wozu auch seine Pariser Studien und Bildchen Veranlassung geben, mag dieser Hinweis auf das, was ihn zuerst anzog, genügen, um sie vom Gegenteil zu überzeugen; auch wird man sehen, wie das, was er bei diesen ausführlichen vortrefflich, konstruierten Zeichnungen lernte, später von unschätzbarem Wert für ihn sein sollte.

Der Kunsthändler Weimar, fand Jacob und Matthijs einmal auf dem „Groenmarkt" sitzen, wo Jacob mit Zeichnen beschäftigt war; er interessierte sich für die beiden jungen Maler, die damals im Alter von vierzehn und fünfzehn Jahren standen, trat mit ihnen in Verbindung und liess sie, besonders in Wasserfarbe, Kopien nach den Gemälden in seinem Kunstsaal machen, wo damals das beste was holländische und belgische Kunst lieferte, zu finden war. Er sorgte auch dafür, dass Jacob zu dem ausgezeichneten Huib van Hove kam, dessen

M. MARIS.

KINDERBILDNIS.

Atelier sich damals in dem Hofje van Nieuwkoop befand, in demselben Zimmer, in dem später der Malerverein „Pulchri Studio" seine im Haag wohlbekannten Feste gab, und wo noch später Artz, Josselin de Jong, und Abends besuchte er mit seinem Bruder Thijs die Haager Zeichenakademie. Im Jahre 1853 folgte er der Bildhauer Van Wijk nacheinander ihre Ateliers hatten, seinem Lehrer nach Antwerpen, wo er von 1854 bis 1856 unter de Keyzer und Lerius die Akademie besuchte, im letzten Jahre zusammen mit Matthijs.

Nach 1856 liessen sich die Brüder im Haag nieder, wo Jacob dem kranken Louis Meyer zur Seite stand und noch Zeit fand selbständig für sich zu arbeiten. Sie waren auch eine Zeitlang in Oosterbeek, wo sie den alten und den jungen Bilders, de Haas, Mauve und Gabriël trafen; Jacob malte hier ausführliche Studien, die erst später bekannt wurden, die aber nicht mit der Sicherheit gemacht sind, mit der Willem bereits in seinem siebzehnten Jahr seinen Weg verfolgte.

Es war, wie wir bereits bei Allebé gesehen haben, die Zeit der Kabinettsstücken und an diese Form, welche von den Sammlern sehr gesucht war, hielten sich die jungen Maler gerne. Der Maler Blommers, der in jener Zeit mit Jaap und Thijs Maris zusammen ein Atelier hatte, erzählt, wie unter andern Herr Jacobson — eine etwas mysteriöse Persönlichkeit, die von König Wilhelm III und Königin Sophie zu allerlei diplomatischen Diensten unter der Hand benutzt wurde — bei jungen Malern Holztäfelchen von der Grösse einer Hand zu bestellen pflegte, und dass sie sich glücklich fühlten, wenn sie ein Goldstück dafür bekamen. Jacob Maris und Blommers malten ein solches Holztäfelchen flott weg und retouchierten es darauf, während Matthijs Wochen daran

arbeitete und verbesserte. Der Mäcen meinte deshalb, dass er fünfundzwanzig Gulden dafür geben müsse, obwohl das Bildchen für seinen Geschmack zu dunkel und zu dick in der Farbe war. Blommers bot daher an, ein anderes zu malen, wenn er dafür das von Matthijs Maris bekäme, ein Tausch, der beide Parteien befriedigte und bei dem Blommers, der das Täfelchen noch besitzt, am besten wegkam.

Den stärksten Einfluss übte Matthijs auf seinen Bruder Jacob aus während ihrer gemeinsamen Reise durch den Schwarzwald, auf der sie die siebenhundert Gulden verbrauchten, die sie für ihre Kopien der Portraits von Frederik Hendrik und Amalia von Solms im Huis ten Bosch erhalten hatten; eine Arbeit, die ihnen durch de Bloeme's Vermittelung aufgetragen worden war. Die Hinreise ging per Schiff über Köln nach Mannheim, Heidelberg, Karlsruhe, Basel und Lausanne und die Rückreise über Neuchatel, Dijon, Fontainebleau und Paris. In Köln sahen sie eine Ausstellung und hier wurde Matthijs durch die Maler der deutschen Romantik, Moritz von Schwind, Kaulbach, Rethel und einige andere in dem bestätigt, was er in Antwerpen zu ahnen gelernt hatte. Jacob bewunderte nur die Kartons. Die auf dieser Reise gesammelten Motive findet man bei Matthijs weit grossartiger verarbeitet als bei seinem Bruder, daher ist wohl anzunehmen, dass seine Auffassung sich auch Jaap mitteilte, was auch durch die Bilder, die gleich nach der Reise in der Pariser Zeit entstanden, bestätigt wird, so z. B. durch das meisterhafte „Marlotte", ein französisches Städtchen an einen Hügel gelehnt, ausführlich in perlgrauem Ton gemalt, ebenso das durchaus vollkommene „Müde gewacht" und „die Wiege", Bildchen, die wir ebenso wie seine romantischen Kircheninterieurs

und „den Vogelkäfig" beim ersten Anblick Thijs zuschreiben. Auch das köstliche Mädchen, das die Hühner füttert, ein Motiv, das er am Loosduinschen Wege fand, macht denselben Eindruck. Alle diese Bildchen sind kompakt gemalt und beinahe ebenso durchgearbeitet, wie die seines jüngeren Bruders; nur mit dem Unterschied, dass Jacob einfacher ist und von Anfang an mehr das allgemein Malerische aufsucht. Auch das Atelier Héberts blieb nicht ohne Einfluss auf Jacob und dieser Umgebung verdanken wir eine Reihe italienischer Mädchenfiguren, mit denen er in Paris sowohl wie in Holland schon früh Beifall hatte, ebenso fanden sich nach Hébert's Tode in dessen Atelier schöne und sorgfältige Studien Jacobs aus jener Zeit; aber erst nachdem er sich von seiner Bewunderung für Thijs frei gemacht hatte, konnte er Erselbst werden, ein echter Maler von altholländischem Geschlecht, würdig und selbstbewusst, kräftig und zart, vornehm und intim, unzugänglich für die grosse Menge, aber warm für alle, die seine Arbeiten kennen und verstehen, und von Anfang an bis zu dem Ende seiner Laufbahn ehrerbietig umringt von den jüngeren Malern.

Die holländische Periode von Matthijs Maris fällt eigentlich ganz in die Zeit vor der Bewegung, welche man später die Haager Schule genannt hat. Er hat niemals das gesucht oder begehrt, was man als Impressionismus bezeichnet; eher schien es, dass er alle Maler übersah, um vielleicht unbewusst Pieter de Hooche nachzustreben; er zeigt eine Vorliebe für die alten Flamänder, auch für Kranach; und wenn auch noch so oft behauptet worden ist, dass eine Wiederholung der enormen Fachkenntnis von de Hooche vereint mit dem allerreinsten Darstellungsvermögen und grosser innerer Hingabe in

M. MARIS.

SISKA.

unsrer Zeit nicht mehr zu finden sei, so straft Matthijs Maris während seiner holländischen Zeit diese Behauptung Lügen.

Seine Lehrjahre bei Louis Meyer dienten nur dazu, ihm zum Bewusstsein seines Könnens zu verhelfen; wie denn auch Jacob Maris von seinem Bruder sagte: „Thijs wusste alles aus sich selbst, er war ein Genie". Abends besuchten sie zusammen die Unterrichtstunden an der Zeichenakademie, in dessen Archiv jetzt noch Zeichnungen von Matthijs bewahrt werden, die für einen Jungen von vierzehn bis fünfzehn Jahren ausserordentlich reif sind.

Jan Veth spricht von einem Christus mit der Dornenkrone und einem Stück nackter Brust, die Matthijs in seinem dreizehnten Jahre gemacht hat, die bereits wunderbare Eigenschaften zeigen; zu derselben Zeit ist vielleicht auch ein Amor mit einem Totenkopf entstanden, eine feine Federzeichnung, die für das Madaillon eines Mädchens bestimmt war. Später besuchte er, wie wir schon wissen, die Akademie in Antwerpen, wo Jacob bereits ein Jahrlang an dem Unterricht teilnahm. Diese Akademie war besonders in jener Zeit ein Sammelplatz für junge Maler aus allen Ländern. Wie Jacob Maris erzählt, wurde dort nicht nur gearbeitet, sondern auch viel geredet und durch den Ideenaustausch viel gelernt. Während aber Jacob hier seine Einsicht vertiefte, war der Einfluss für Matthijs in gewissem Sinne verhängnisvoll.

Die Grundsätze einiger deutschen Maler, die behaupteten, dass die Kunst um ihrerselbst willen keine Berechtigung habe, sondern dass man durch das Dargestellte direkten Nutzen auf das Volk ausüben müsse, hatten in ihm, in dem vielleicht vom Vater her etwas von deutscher Art steckte, einen Zwiespalt hervorgerufen

LANDSCHAFT.

und ihn verleitet, eine Mönchsscene zu malen mit dem Zweck, dem Beschauer Abscheu vor dem Katholizismus einzuflössen, was den Direktor der Akademie Nicaise de Keyzer zu dem Ausspruch veranlasste, Matthijs hätte lieber Schriftsteller werden sollen. Im Gegensatz dazu erinnert sich Alma Tadema, der ihn in Antwerpen kannte, dass Matthijs Köpfe nach Menschen aus dem Volk malte, die ihn in ihrer Frische an den damals fast unbekannten — Franz Hals erinnerten. Gram erzählt: „Als Matthijs Maris von der Akademie zu Antwerpen zurückkehrte, brachte er Studien mit, nach denen man ihn bereits als einen tüchtigen Maler nach der Natur schätzen lernte. Doch ausser durch seine Kunst, übte er wenig Anziehungskraft aus, denn sein stilles in sich gekehrtes Wesen hielt viele auf einem gewissen Abstand". Und etwas weiter: „Studien, die er gut, wahr und geschmackvoll nach der Natur malte, wollte er nicht ausstellen. Dazu stand ihm sein Beruf als Künstler zu hoch, seine Kunst sollte erheben und veredeln, die alltägliche Wirklichkeit konnte das nicht." Indessen äussert sich dieser Hang zum Metaphysischen nicht in seinen Bildern bis zum Jahre 1874; denn sowohl sein „Im Hintergässchen", als das unter den Namen „Souvenir d'Amsterdam" bekannte Bild, — ein Blick auf die Prins Hendrikkade, — und die kleinen Landschaften aus der Umgegend von Paris, zeigen alle den vornehmen, von Romantik umwobenen Realismus, der die Dinge malt um ihrerselbst willen, der die Wahrheit verstärkt, die Wirklichkeit begreift und durch dieses Begreifen sie uns so vor Augen stellt, wie sie nur wenige zu sehen ver mögen, mit dem was de Goncourt so glücklich „l'âme des choses" nennt; und doch ist nichts um des Effekts willen gemalt, alle Einzel-

W. MARIS.

DIE WEISSE KUH.

heiten müssen zur Erreichung eines Ganzen mitwirken.

Man muss sich wundern, dass die Arbeiten der Brüder Maris, die bereits im Jahre 1866 Fontainebleau und Paris besuchten, so wenig von dem Einfluss der Barbizoner Schule verraten. Einzelne ausgeführte Studien von Thijs aus dem Wald von Fontainebleau erinnern zwar in dem üppigen Grün und dem schweren Ton etwas an die französischen Meister, dagegen lässt sich das wunderbar vollkommene Bildchen, welches sich vor einiger Zeit in der Kunsthandlung Biesing im Haag befand, auf dem wir auf einer ländlichen Brücke einige kleine Figuren sehen, als Komposition ebenso gut mit dem Angler auf dem Kupferstich von Isaac von Ostade vergleichen. Die Darstellung in diesem Bildchen ist von ganz anderer Art als die der französischen Maler vom Jahre 1830. Wenn wir alle uns bekannten Arbeiten von Thijs Maris, Skizzen, Zeichnungen, Studien, ausführliche Ölbildchen und akademische Studien zusammennehmen, will es uns scheinen, dass die einzige Arbeit, die etwas von jenem breiten, jenem vollen Ton der französischen Landschaftsmaler verrät, der prächtige Widderkopf im Museum Mesdag ist. Man sagt, dass er dieses Bild noch als Knabe gemalt habe, aber wenn das auch kaum annehmbar scheint, so lässt sich doch ebenso wenig durch andre Arbeiten beweisen dass es in Paris gemalt sei; es steht hier wie dort isoliert unter seinen Werken.

Wenn hier vielleicht „die kleine Küche", von der J. Veth gesagt hat, dass eigentlich nach Rembrandt nichts wieder so gesehen und aufgefasst worden ist, wegen der Reife und des Reichtums der Farben, zuerst genannt werden muss, so steht das „Souvenir d'Amsterdam" in Bezug auf den klaren vielumfassenden Blick und die unfehlbare Hand wohl als das Höchste da, was

naturgetreue Wiedergabe um ihrerselbst willen erreichen kann. Alles ist von einer Stimmung umhaucht, die mehr im Wesen der Grossstadt als in der Gefühlstiefe des Malers zu liegen scheint. Einfach vorgetragen, als ob es sich von selbst verstehe, alles so vollkommen, so vollständig, so bis ins Kleinste hinein ausgeführt! Man könnte dies Bild das beste Portrait nennen, das jemals von Amsterdam gemacht worden ist. Mit welcher Ausführlichkeit ist alles gemalt, die Schleuse mit dem Wärterhäuschen im Vordergrund, der Kahn, auf dem eine Frau am Ruder steht in einer Jacke von jenem feinen Violet, das wir so oft bei ihm bis zur unglaublichsten Farbenessenz gesteigert finden! Das Stille, das Träge dieses Vordergrundes, ein Bild des einfachen holländischen Lebens, in der Ferne die Brücke voll von Fussgängern und Karren und weiter hinaus immer wieder andere Brücken mit Fussgängern, die sich dem Auge des Beschauers enthüllen; die hohen Amsterdamer Häuser, das ganze Gewühl der Grachten, man sieht es intim und lebendig unter der Aufziehbrücke durch, die sich fest und monumental von der dünnen grauen Luft abzeichnet; — dies alles, so natürlich, so ganz aufgenommen, ohne im Ton etwas zu verschleiern oder aufzuopfern und doch in die warme Atmosphäre eingehüllt, die zu Amsterdam gehört, ist zugleich ein Denkmal des alten Amsterdam. Kein andres Bild ist mit diesem zu vergleichen; es müsste denn der Hintergrund auf van Eyck's „Vierge au donateur" im Louvre sein, der uns, weil er ebenso wahr gesehen ist, zu gleicher Bewunderung hinreisst.

Wie Jacob so besitzt auch Matthijs Maris ein wunderbares Gedächtnis, und so ist es möglich gewesen, dass er dieses Bild erst im Jahre 1870 in Paris nach einer

18

Jugenderinnerung ausführte. Als Knabe war er nämlich einmal mit Kiers, seinem Ateliergenossen bei Louis Meyer, in Amsterdam gewesen; ob er damals Zeichnungen oder Studien gemacht hat, ist nicht bekannt.

Wohl hat Jacob Maris später Ansichten aus Amsterdam gemalt, auf denen sein Pinsel in der Inspiration des Augenblicks leidenschaftlicher arbeitete; er hat einen Himmel über den Grachten aufgebaut, unter dessen Bewegung sie klein und niedrig erscheinen; er hat Amsterdam oft als Motiv genommen um daraus von Licht und Farbe und Linie in rhythmischen Schwellungen ein symphonisches Gedicht zu machen; etwas später hat Breitner das grosse Strassenleben von Amsterdam mit der Scenerie der alten Grachten und des Dams in mächtigem Griff Stück für Stück, voll Leben und Farben vor uns ausgebreitet; aber keiner von beiden hat den unvergänglichen Typus der Handelsstadt in der ganzen Vielfältigkeit ihres Wesens so unvergleichlich vollkommen sowohl in der Ruhe als im Lärm der Strassen wiedergegeben als Matthijs Maris.

Auf Anraten seiner Mutter war Thijs Maris im Jahre 1869 nach Paris gegangen, denn mit diesem unpraktischen Sohn, der seine Arbeiten lieber wieder auswischte oder versteckte, als dass er sie verkaufte, wusste sie nichts anzufangen. Bei seinem Bruder Jaap, der stets für seine Brüder mitgesorgt hat, fand er ein Unterkommen. Jaap hatte damals das Atelier von Hébert mit dessen Zeugnis, dass er bei ihm nichts mehr lernen könne, verlassen, und wohnte mit Frau und Kind in Paris, so dass es ihm nicht schwer wurde den übrigens sehr mässigen Thijs bei sich aufzunehmen.

Doch auch hier blieb die Schwierigkeit seine Arbeiten aus der Hand zu geben für ihn dieselbe, im Gegenteil es

W. MARIS.

SOMMER.

wurde ihm sogar noch schwerer. Jacob Maris erzählte, wie Thijs die herrlichsten Sachen machte, wenn er aber auf dem Punkte angekommen war, dass er das Bildchen in einem Tag hätte vollenden können, warf er wieder alles durcheinander, und war nicht von der Vortrefflichkeit seiner Arbeit zu überzeugen. So malte er unter anderm ein „Mutter und Kind", wozu ihm Jacob's Frau mit ihrem Kinde sass. Dieses hätte nach Jacob's Ansicht eines seiner schönsten Werke werden können, sowohl in Bezug auf die Gesichter als auf die Modellierung der Beinchen und Füsse des Kindes. Als es beinahe fertig war, fing er an alles steif, altdeutsch zu machen, ihm den Anstrich eines Kranach zu geben, so dass nichts daraus wurde. Wahrscheinlich malte Jaap zu derselben Zeit denselben Vorwurf, wenigstens befand sich in seinem Nachlass eine „Mutter mit Kind", in graubraunem Ton, die etwas van der französischen Manier hat.

Trotzdem hat Thijs in Paris einige seiner fesselndsten Werke gemacht, z.B. im Jahre 1870 die „Stadtansicht", im Jahre 1874 „die Schmetterlinge", ein sonniges Blatt im Buche seiner Arbeit. Dargestellt ist ein kleines Mädchen in blauem Kleide, im Gesichtchen ein unbeschreibliches Lächeln, nicht ungleich demjenigen, das die Lippen von Leonardo's Frauen umspielt, mit Haaren, die an das alte rote Gold erinnern, von dem Wagner spricht; märchenhaft und doch der Wirklichkeit nachgebildet steht dies Kind in der Umgebung der holländischen Düne vor uns, um sie her blühen die reizenden Dünenröschen und weiterhin reiht sich wirres Dünengesträuch in rhythmischen Linienbewegungen aneinander und zwei Schmetterlinge, nach denen das Kind mit erhobenem Arm greift, tragen dazu bei

den Eindruck des sommerlichen Himmels zu erhöhen; — es ist ein Moment wie in einem Märchen, wo gesunde Wirklichkeit die Einbildungskraft trefflich unterstützt. Etwas früher malte er „die Pfannekuchenbäckerin", ein halb mittelalterlich, halb modern gemaltes französisch-vlämisches Kücheninterieur; es ist ein Meisterstück, in perlgrauem Ton gehalten, das sich im Museum Mesdag befindet; ferner das prächtige „Montmartre" — von dem übrigens ebenso wie von „den Schmetterlingen" eine zweite Bearbeitung besteht. Aus dieser Zeit stammen ferner eine Reihe von Zeichnungen und Skizzen, welche teils aus dem Gedächtnis nach früheren Reiseeindrücken gemacht wurden, wie z.B. die interessanten Schwarzwälder Zeichnungen, die Ansicht von Lausanne, die Taufe in Freiburg; auch Erinnerungen an Oosterbeek, die er vielleicht später mit Motiven aus dem Wald von Fontainebleau zu fesselnden Bildern des Waldlebens verarbeitete, und auch Portraits, wie das des Malers Artz, der damals eine Zeitlang bei ihm wohnte. Dieses Bildnis kann als Muster für die einfache Wiedergabe eines Gesichtes dienen.

In dieses mit der Andacht früherer Jahrhunderte vollbrachte Arbeiten fiel die Commune, die so ganz zu seinen Ideen passte, der sich diese Hamletnatur aber doch nicht aus eignem Willem anschloss; da er jedoch der Garde Municipale einverleibt wurde, ging er mit dieser von selbst zur Commune über und nahm teil an den blutigen Kämpfen jenes fürchterlichen Winters.

Jacob Maris, der ebenso wie Kaemmerer und Artz in Paris sein gutes Auskommen fand, — vor allem durch den Vertreter des Hauses Goupil, Vincent van Gogh, den Onkel des Malers, der die jungen holländischen Künstler unterstützte, — hatte nach dieser Episode genug

von Paris und ging nach dem Haag, wo er nach mannigfachen Kämpfen mit den alten Malern, besonders aber mit dem Publikum und der Presse, seine herrliche Laufbahn begann. Thijs blieb für die erste Zeit, zwar von seinem Bruder mit Geld versehen, allein in dem grossen Paris zurück, brachte sich aber trotz seines mässigen Lebens nur kümmerlich durch, obwohl er arbeitete und auch wohl etwas verkaufte. So kaufte ihm die Firma Goupil seine „Schmetterlinge" für sechshundert Gulden ab, ein Preis, der für die damalige Zeit durchaus nicht gering war, wenn dasselbe Bild auch später vierzig Mal so viel erzielte. Hier fand ihn der junge Van Wisselingh, der Sohn des kunstverständigen Kunsthändlers im Haag, der ihm um das Jahr 1877 von dem Maler Swan und dem Kunsthändler Cottier Empfehlungen nach London verschaffte, worauf Matthijs sich dorthin begab.

Im Winter 1891 verlegte E. J, van Wisselingh seine Kunsthandlung aus dem Haag nach London. Das war für unser Kunstleben ein grosser Verlust, denn durch die beiden Van Wisselingh hatte man das Beste und Schönste kennen gelernt, was bei uns und im Ausland zu finden war. Hier war es denn auch, wo zwischen der Pracht der Barbizoner Meister die seltenen Werke von Matthijs Maris mit dem stillen Glanz einer Perle leuchteten, Radierungen von so tiefsinnigem Wesen und spitzfindiger Technik, Landschaften und Figuren, nebelhaft und doch lebensvoll, wunderbare Phantasien für ihre Zeit, — die Phantasien eines Träumers.

Es gab eine Zeit, wo wenige an ihn glaubten. Wieder war es der Kunsthändler Van Wisselingh, der seine Werke von London aus an den Amsterdamer Vertreter seiner Firma sandte, und uns so den wunderbaren

W. MARIS.

ENTEN IM GRÜNEN.

Träumer näher brachte; auch auf Auktionen, wo frühere Werke von ihm wieder zum Vorschein kamen, und auf Kunstausstellungen kehrte sein Name wieder, so dass, als die Haager Schule um das Jahr 1890 sich zur vollen Blüte entfaltet hatte, auch Matthijs Maris sich im ganzem Umfang seiner vollen Kraft offenbarte als das Höchste, was wir besitzen, als die Kristallisation unsrer Kunst, wie J. Veth sich ausdrückte. Diese Offenbarung bezieht sich nicht nur auf seine königliche Einbildungskraft, sondern auch auf seine unvergleichliche Technik und die Vollkommenheit der Darstellung. Obgleich nun Matthijs Maris vor 1870 im Haag schon eine sehr bekannte Figur war, den die jungen Maler seiner Umgebung sofort als einen der Begnadigten erkannten, obgleich von ihm schon Werke, wie „die Pfannkuchenbäckerin" und „die Schmetterlinge" bekannt waren, so blieb er doch dem täglichen Leben gegenüber seinem ganzen Wesen nach, was er von Anfang an gewesen, wie Swinburne von William Blake gesagt hat: „entzückend ungeschickt um auf Jedermanns Wegen zu wandeln".

In seiner englischen Zeit kam etwas Neues, das sich bereits während des Pariser Aufenthalts hie und da in seinen Arbeiten bemerkbar machte; und dies zeigt uns, dass die vollkommene Darstellung, die zarte Feinfühligkeit für die kleinen alltäglichen Kundgebungen des grossen Lebens, die wir bis dahin in ihm bewunderten, nur eine Seite dieses echten Künstlers sind, dessen pikturale Gaben man zu unterschätzen fürchtet, wenn man ihn Dichter nennt. Es kam die Zeit, in der ihm die Ruhe verloren ging, um die Dinge in ihrem stillen Wesen zu malen; eine Zeit, wo seine Gedanken abschweiften in einsamen Träumen, und Formen vor seinen Augen entstanden,

A. MAUVE.

PFLÜGEN.

die mit der Wirklichkeit nichts zu thun hatten, Träume, die poetische Gestalten hervorzauberten, die er festzuhalten suchte, denen er Form zu verleihen trachtete, sowie sie aus der Nacht vor ihn hintraten: lebensvolle Gestalten mit dem eigenartigen Lächeln, wie das Kind in dem Bilde „die Schmetterlinge" es zeigt, oder die „Frau mit dem Spinnrocken" in der gleichnamigen Radierung, oder „die junge Braut", die freudig vorbeieilt zu dem Feste des Lebens; feine, vornehme Gestalten, wie „Die Primavera", Gestalten aus Prinzessinnenmährchen, wie in dem „Spaziergang" — alle sind sie von intensivem Leben durchzittert, alle haben sie etwas von dem verfeinerten Lebensdrang des Florenz des Botticelli und da Vinci.

Stets ist es dieselbe Vision, die ihm vorschwebt; derselbe Frauentypus, monumental und kindlich zugleich, durch und durch Weib, dabei Kind und Bacchantin in einer Person, keine Beatrice eher eine Julia, lebend und lebensvoll, rhythmisch in der Form und zugleich eine Lichtfigur, mit sphinxartigem Lächeln, mit erhobenen Händen, ein Wunder in unsrer Zeit, ein Wunder weiblichen Liebreizes; nicht wie bei Leonardo da Vinci ein Wiederschein des Sinnenlebens der florentinischen Renaissance, sondern eine fremde Blume, die in einer Vorstadt des puritanischen Londons erblüht war. Das ist eine Bestätigung des Ausspruches von Huysmans, dass Taine's Theorie vom Milieu richtig ist, aber in der umgekehrten Bedeutung, insofern das Milieu Anlass zur Reaktion giebt.

In diesem Suchen nach einer Form für seine Träume ging die Vollkommenheit des Malers selbst verloren; er wurde zum Träumer, der seinem wegschwindenden Traumbild folgt. Es geht ihm selbst so, wie er von

A. MAUVE.

TRINKENDE PFERDE.

Millet sagte, dass er ein tüchtiger Maler gewesen sei, bis er versuchte, das innere Wesen zu malen, seine eigne Seele mit zum Ausdruck zu bringen. Es ist ein unaufhörliches Suchen nach Verwirklichung und wenn man ihn fragt, wie lange er an einem Gemälde arbeite, sagt er, indem er auf eines der lebenatmenden Kinderportraits auf seiner Staffelei zeigt: „Als ich das anfing, sah sie so aus, jetzt ist sie verheiratet".

Sein Werk ist unberührt geblieben von dem wechselnden Zeitgeist. Durch die Kraft seiner Psyche hat er sich die Ruhe bewahrt, seinen Traum voll auszuträumen, ohne Sorgen für das Materielle, ohne Zugeständnisse, ohne Lebensklugkeit, ohne in der Routine des gesellschaftlichen Lebens unterzugehen.

Seine Phantasiegestalten könnte man versucht sein mit Namen von Dichterfiguren zu benennen, aber seine Arbeiten sind, ebenso wenig wie die Städteansichten von Jacob oder die Weiden von Willem Maris, für welche der Kunsthändler oft erst den Namen suchen musste, Illustrationen zu nennen. Man könnte denken, dass die englische präräfaelitische Periode, die in Rossetti ihre Verkörperung fand, einen grossen Einfluss auf ihn gehabt haben müsse, und eine gewisse Ähnlichkeit im Typus der Frauenschönheit lässt sich denn auch feststellen; doch die Ursache mag auch im englischen Typus liegen, jedenfalls ist die technische Ausführung eine gänzlich verschiedene; denn wo die Malerei des englischen Italieners zum grossenteil litterarisch ist, bleibt der einfache Holländer echter Maler, trotz derselben Stoffe; und mag Maris auch gegen den englischen Einfluss nicht ganz unempfindlich gewesen sein, jedenfalls kann man keines seiner phantastischen Werke eine Illustration nennen, wie die minutiösen Legenden- und Dichtungskomposi-

A. MAUVE.

WINTER.

tionen der Präraſaeliten. Davon zeugte auch die erwähnte Ausstellung in Guildhall. Eines seiner dort ausgestellten Bilder trug allerdings den Namen von Tennyson's „Lady of Shalott", und wer diese Ballade kennt, und an der absoluten Malerei nicht genug hat, kann in der That im Gedicht einen Anhalt für das Dargestellte finden. Und in der That ist es wahr — Matthijs Maris zuckt die Achseln, wenn man seine Werke mit bekannten litterarischen Namen in Verbindung bringt — dass er einst von Cottier den Auftrag erhielt, einen Entwurf zu einem Glasfenster zu machen, für den die „Lady of Schalott" den Stoff liefern sollte, und das kleine Bild ist das Resultat dieses Auftrages. Ob es für den bestimmten Zweck gebraucht ist, wissen wir nicht. Wenn wir dies Bildchen nun mit den Illustrationen zu dieser Ballade in dem von den ersten präraſaelitischen Malern illustrierten Tennyson vergleichen, so sehen wir, wie viel mehr sich die Zeichner dieser Illustrationen in den Charakter, in das Dekorative, in das Symbolische der Ballade hineingedacht, aber auch wie viel weniger malerisch sie den Stoff aufgefasst haben. Matthijs macht daraus eine breite monumentale Frauenfigur mit einem Spinnrocken, die das halbwahnsinnige Lächeln lacht, das nach da Vinci noch niemand wieder gefunden hatte. Der Präraſaelit macht daraus eine Frau, die sich mit den Fäden des Spinnrockens einspinnt, ähnlich wie Toorops Anangké am Abgrund. Es ist bei einem Maler wie Matthijs Maris, dessen fesselndste Werke in dem Wiederaufsteigen eines Vergangenen bestehen, leicht möglich, dass dies Motiv ihn nicht mehr losgelassen hat und dass sein tiefsinniger immer wieder neu erfasster Frauentypus hier seinen Ursprung hat.

Ist nun die Form seiner späteren Werke durch fremden

Einfluss beherrscht? Wenn man die in kleinen Gemälden oder Zeichnungen behandelten Stoffe aufmerksam betrachtet, z.B. die poetische kleine Scene, die Weissenbruch für die „Kunstchroniek" lithographierte (wobei Thijs Maris selbst noch geholfen hat), und sich den kleinen romantischen Anflug fortdenkt, dann liegt in der Auffassung des Stoffes mit all seinen Einzelheiten und in der Zeichnung vieles, was man in den Radierungen von Ostade wieder finden kann; und wenn man dessen buckligen Violinspieler, dessen spinnende Frau betrachtet, muss man zugeben, dass man die Quellen zu den so getreu wiedergegebenen Hintergässchenscenen nicht in der österreichischen Abkunft von Thijs' Vater zu suchen braucht. Denn hat nicht auch dieser alte Holländer in seinen Radierungen das allerintimste eines holländischen Bauernhofes gegeben? Die Fenster sind von Weinlaub umrankt, ein Vogelkäftig beschirmt die Haustür, die Mutter spinnt, ein Mann sieht zu, das Kind sitzt daneben, in einer Ecke liegen die Schweine, man sieht einen Ziehbrunnen oder in der Ferne den Kirchturm! Und warum sollen seine wunderbaren Kindergestalten englischen Ursprungs sein? Wo fand denn Rembrandt sein gelbes Sabbathprinzesschen in der „Nachtwacht", diese Wundergestalt, die eher in Shakespeare's Sommernachtstraum als in die holländische Malerei hinein gehört?

Wir wollen uns nicht auf die Enträtselung einer so plastischen Phantasie, wie die von Matthijs Maris es ist, einlassen. Trotz ernsten Suchens so vieler Denker nach dem Wesen und dem Ursprung des Genies, sowohl physisch als psychisch bleibt es eine Gnade, ein Mysterium. Wo ist die Grenze zwischen Talent und Genie? Die Jahrhunderte erkennen es an, Geschlecht auf Geschlecht bestätigt es, und es leuchtet in der Nacht

der Vergangenheit mit dem Glanze der Ewigkeit.

Nicht mit dem Verstand ist zu begreifen, was im Unbewussten wurzelt. Und machen nicht gerade die Dinge den tiefsten Eindruck auf uns, bei denen, wie Schopenhauer sagt, „trotz alles Nachdenkens ein Rest bleibt, der sich nicht zu der Klarheit eines Begriffes zurückführen lässt", oder bei denen, wie die Volkssprache es drastischer ausdrückt, einem der Verstand still steht?

So würde es denn auch unmöglich sein, von Matthijs Maris, was man so nennt, einen auf Belegen ruhenden Entwicklungsgang zu geben, denn sein reiches inneres Leben entzieht sich jeder Erklärung. Er ist ein geborener Meister, man kann versuchen seine Werke nach der Zeit zu ordnen, oder die verschiedenen Momente seiner Arbeiten nach äusseren Umständen deutlich zu machen, es wird, so interessant die Arbeit auch sein mag, immer nur ein Raten bleiben, und ein Werk aus der gleichen Zeit, das wir bis dahin nicht kannten, kann den ganzen Aufbau wieder umstossen.

Auch ohne die thatsächliche Kenntnis von Rembrandts Leben, würden wir in seinen Arbeiten eine Steigerung wahrnehmen, eine stets zunehmende Befreiung von der Form, eine Vertiefung des Farbengefühls, eine Ausdehnung des Gefühls; und selbst, wenn wir wissen, dass das Reiferwerden von Rembrandts Werken mit seinem äusserlich ruinierten Leben und der daraus entstandenen Vereinsamung zusammenfiel oder dadurch hervorgerufen wurde, so kann hierdurch nur unsere Bewunderung für die moralische Kraft des Mannes, der trotz seines Unglücks, trotz des Verlustes all des Schönen, das er so leidenschaftlich um sich gesammelt hatte, seine reifsten Werke schuf, zunehmen — der ästhetische Genuss bleibt derselbe auch ohne das Wissen. Denn wenn auch

F. P. TER MEULEN.

NACHTVERBLEIB VON SCHAFEN IN DRENTE.

die unbewussten und deshalb unerfasslichen Wechselwirkungen über jeden Zweifel erhaben sind, so darf man doch nicht vergessen, dass die Kunst aus der unbewussten Tiefe des Lebens aufquillt und gerade grössere Vereinsamung zu höherer Erkenntnis und klarerem Bewusstsein führt. Es ist so, wie der Dichter Kloos von dem jung gestorbenen Dichter Perk sagt: „Man lässt sich im allgemeinen, besonders bei ausschliesslich lyrischen Dichtern viel zu sehr von der Theorie einiger Modernen beeinflussen, die auf den Zusammenhang zwischen der Kunst und dem täglichen Leben des Künstlers so grossen Wert legen. Denn man rechnet bei des Dichters eigentlichem Wesen als Dichter zu wenig mit seinem unbewussten Künstlertum, in dem sich der Welt Pracht wiederspiegelt und sucht so alles aus banalen stereotypen Äusserlichkeiten zu erklären, womit sein tieferes Wesen, der Quell und alleinige Ursprung seiner Kunst, absolut nichts zu thun hat."

Äusserlich betrachtet hat Willem Maris, der jüngste der Brüder, so ziemlich nichts mit Matthijs gemein, weder in der Technik noch in der Auffassung des Stoffes. Doch bestehen einige Studien aus Oosterbeek, in denen die drei Brüder eine innere Übereinstimmung gegenüber andern Malern zeigen, es bestehen sorgfältige Skizzen von Willem, in denen vielleicht eher eine Übereinstimmung mit Thijs als mit Jaap Maris zu finden ist; und alle drei Brüder haben gleich Bosboom und Israëls denselben Mittelpunkt, um den die holländische Malerei sich dreht: Rembrandt. Bei Willem Maris zeigt es sich in der Art wie er das Sonnenlicht wiedergiebt und in dem breiten, skizzenhaften Pinselstrich, in dem echt Impressionistischen, zu dem Rembrandt in seinen späteren Jahren die Initiative gegeben zu haben scheint.

NACHT IN SCHEVENINGEN.

Er scheint schon früh bekannt gewesen zu sein, denn durch Gerard Bilders wissen wir, dass bereits im Jahre 1863 die Kunde von seinem Talent von Amsterdam aus sich verbreitete, veranlasst durch die Bilder: „Vieh am Wassertümpel" und „Junge Kälber am Milchnapf", die er für 150 Gulden auf derselben Haager Ausstellung verkaufte, auf der Thijs für sein „Hintergässchen" 200 Gulden erhielt. Willem Maris war damals erst neunzehn Jahre alt. Mauve erzählt, wie in Oosterbeek ein kleiner magerer Jüngling auf ihn zugekommen sei mit der bescheidenen Bitte, sich ihm anschliessen zu dürfen, um seine Bekanntschaft zu machen und mit ihm gemeinsam zu arbeiten. „Anfangs", so lässt der Maler de Bock, in seiner Lebensbeschreibung von Jacob Maris, Mauve erzählen, „anfangs verspürte ich wenig Lust dazu, aber ich wollte das Kerlchen doch nicht grob abweisen, und so machten wir uns zusammen auf den Weg. Ein Vielsprecher schien mein Gefährte nicht zu sein, und als wir an eine Weide mit Kühen kamen, setzte ich mich, um an meiner Zeichnung, die ich morgens angefangen hatte, weiter zu arbeiten. Der junge Mann lief noch eine Weile hin und her und machte sich dann auch an die Arbeit. So sassen wir mehrere Stunden unter den Weiden, bis ich neugierig wurde zu sehen, was mein Kerlchen trieb. Mit einem stumpfen Stückchen Kreide machte er eine Skizze, aber wie! Ich war verblüfft. Ich ergriff ihn bei der Hand und stammelte: „Mensch, was bist du .... ein Künstler ...... ich bin erstaunt, so herrlich!"

Wenn man die klar gesehenen Studien von Kühen, die so positiv und zugleich so feinfühlig, so durchaus vollständig in Form und Wesen gezeichnet sind, betrachtet, dann wundert man sich durchaus nicht über

den grossen Eindruck, den Mauve von dem jungen Willem Maris empfing. Für Mauve, der dem Alter nach zwischen Jacob nnd Matthijs Maris stand, war dies unabhängige Zeichnen eine um so grössere Überraschung, als er selbst an der veralteten Kompositionsmanier seines Lehrers Van Os festgehalten hatte. Der Eindruck, den Willem damals auf Mauve machte, beweist wie auch er, ebenso wie in anderer Weise sein Bruder Matthijs, die Dinge kannte und sah, ehe er gelernt hatte sie zu sehen, wie denn bei grossen Talenten, bei leidenschaftlichen Künstlernaturen der Unterricht Andrer nur insofern wertvoll ist, als er den Maler zu einer richtigeren Erkenntnis seiner selbst bringt.

Seine Arbeiten in den ersten siebziger Jahren sind reifer im Ton und zeigen ein feineres Grau, als die grossen Lichtanalysen aus den Jahren 1880 bis 1890. Diese feinen Harmonien, häufig auf einen Hintergrund von Bitum gemalt, ganz in dem blaugrauen Ton des Weidenlaubs gehalten, aus dem das Blau des Milcheimers, das Kupfer der Milchgefässe hervorleuchtet und in dieser Farbenzusammenstellung an den Delfter Vermeer erinnert, muten uns an wie prächtige Stillleben, die uns das eigenste Wesen unsrer üppigen Viehweiden offenbaren. Aus dieser Zeit besitzt das Museum Mesdag ein herrliches Werk, das, so glänzend Willem Maris denselben Stoff auch später noch behandelt hat, unübertroffen geblieben ist. Ebenso wenig wie bei Jacob und Matthijs ist auch bei Willem ein Gemälde jemals die materielle Wiedergabe eines in der Natur geschauten Momentes gewesen. Seine herrlichen Wassergräben mit dem wogenden Schilf mit dem goldenen Entengrün, so voll unentwirrbarer Farbenüppigkeit, sind die Synthese einer Reihe genauer Beobachtungen, so dass der Ausdruck dieser

Wahrnehmungen, die zugleich mit der Stimmung des Malers, und mit einer unverwüstlichen Wahrheit zusammenfallen, einen an sich einfachen Moment so zur Anschauung bringen, dass wir durch des Künstlers Arbeit die Natur sehen und bewundern lernen.

Was Willem vor allem auszeichnet, ist seine enorme Gabe, durch ein ganzes Werk hindurch die Empfindung des ersten Eindrucks festzuhalten, so dass seine grössten Schöpfungen, so durchgearbeitet sie auch sein mögen, den Eindruck hervorrufen, als seien sie beim Nachhausekommen von einem Spaziergang schnell hingeworfen.

Das beste Beispiel hierfür ist wohl seine „weisse Kuh", aus der Sammlung Neervoort van de Poll, und sein „Hochsommer", ein Moment nach einem Gewitter, im Städtischen Museum zu Amsterdam. Welche Herrlichkeit von Sonne, von Licht, welche Fülle des Lebens! Wie voll Sonne ist das Licht, das wie mit liebkosenden Strichen gemalt ist, das Licht, das sich in zarten Farbenabstufungen bis zu dem Schatten unter den Weiden hinschiebt, und der blaue Dunst der nach einem Gewitterregen erfrischten Natur. Es ist eine symphonische Zusammenstellung, in der Schatten und Licht vielseitig durchgeführt sind, und doch das reichbearbeitete Licht den Ton des Ganzen angiebt. Und wie lösen sich die Formen in dem warmen, alles aufschlürfenden Lichte auf, um dann doch wieder das Licht festzuhalten, wie in der „weissen Kuh", wo das Entengrün das Licht bis unten an den Rahmen bringt. Und wie ist solch ein Tier gemalt! In dem glänzenden Weiss, in welches das warme Rosa des Lichtes mit dem blauen Widerschein des Himmels Farbenbewegung bringt, lebt und atmet die Kuh; nicht um der Kuh willen, nicht um der Staffage

H. W. MESDAG.

WINTER AM STRAND.

willen, ist es so, sondern weil alles mithelfen muss den Moment intensiven Lebens in der Natur wiederzugeben, in dem jedes nasse Weidenblättchen Licht auffängt und der Rand des Wassergrabens besät ist mit durchsonnten Gräsern und Blumen.

Die Sammlung Langerhuyzen besitzt ein Aquarell „Enten im Grünen" von Willem Maris, das nach unsrer Vermutung um dieselbe Zeit zwischen 1885 und 1890 gemalt sein muss, eines seiner glücklichsten Motive von warmem Weiss, jauchzendem Grün, tiefem Blau und der Bronce eines durchsonnten Wassers. Diese Zeichnung ist so gross aufgefasst, so kräftig durchgeführt, so bis in die äussersten Eckchen hinein vollkommen, dass sie die Frische einer Skizze mit der Vollständigkeit eines Gemäldes vereint. Wir erinnern uns keiner Zeichnung in Wasserfarbe von ihm, in der die Farbe edler wiedergegeben und das Licht leichter durch das Blätterwerk spielt, als hier.

Willem Maris ist der letzte der grossen lyrischen Maler aus dieser Zeit. Sein Empfinden ist noch dasselbe wie in den schönen Tagen von 1880 bis 1890, und mag man ihm auch weniger glückliche Momente nachweisen können, niemand erreicht ihn in seinem Künstlertum, in dem alle Anschauung zur Lyrik wird.

Weder über die Farbenvertiefung noch über die rhythmische Linienbewegung und die symphonische Zusammenstellung der Brüder Maris, noch über das plastische Können Jozef Israëls' verfügt Mauve. Ebenso verschieden ist er von Millet — der die Maler des Nordens mehr beeinflusst hat als die Pariser, bei denen nur sein Name, nicht sein Wesen Eingang fand — denn Millet fasste seine Landleute in epischer Grösse auf, während bei Mauve alles so vertraut, so unnennbar

einfach ist. Millet sah — darin liegt seine Grösse — das Leben der Bauern in der grossen biblischen Einfachheit ihrer Existenz, er sah die Menschen um sich her mit liebevollen Augen und berreicherte so das neunzehnte Jahrhundert mit einem neuen Gefühl, mit einer Kunst, die einfachsten Beschäftigungen stillvoll und rein zu sehen, indem er die Landleute in der Formenreinheit der alten Griechen vortrug.

Diese Seite Millet's hat Israëls mehrmals aufzunehmen vermocht, während die Verwandtschaft Mauves mit Millet nur in der innerlichen Ruhe liegt, mit der beide die kleinen Bewegungen der Landleute ohne Kommentar aufzeichneten. Die Form von Millet war abgeklärter, die besten Werke von Mauve, seine Zeichnungen in Wasserfarbe, sind spontaner. Er nahm sich die alten Maler, die beiden Ostade und Esaias van de Velde zum Vorbild, aber sein Vortrag war feiner und ausserdem besass er moderne Eigenschaften, die wohl ganz und gar sein Eigentum waren. Er hat in seinen Aquarellen etwas von der unvergleichlichen Geschicklichkeit, mit der die Japaner in Wasserfarben arbeiten und Tag für Tag, Moment für Moment die Erscheinungen des Lebens in weichen kleinen Linien auf hellen Farbenflächen niederschreiben. Mauve stellt den einfachen Vorgang in einem fein-blonden Silberton dar, den er wohl nur seinem sorgfältigen feinfühligen Abwägen der Farbenwerte zu verdanken hat, und der ihm speciell eigentümlich ist.

Bei keinem der anderen Maler, selbst nicht bei Bosboom ist das einfache Sehen und das einfache Wiedergeben reiner als bei ihm. Das stärkste Beispiel dieser Reinheit ist eine kleine Zeichnung in Wasserfarbe aus seiner besten Zeit, als er in den Dekkersduinen, einer niedrigen kleinen Dünenreihe bei 's-Gravezande, zwischen grauen

Dünenweiden und hohen Seedünen, ein Sommeratelier hatte. Eine Frau ist auf der Düne mit der Wäsche beschäftigt; der einfache Vorgang ist mit frohem Auge rein und klar gesehen, und nur durch den Ausdruck des Lichtes, die helle Frühlingsluft, die versilberten Dünen, das Weiss der Wäsche, die leicht an der Leine hin und herweht, durch den Ausdruck der Frau, die so ganz sie selbst ist ohne jede Pose, wird es zum Kunstwerk.

Man muss nur einmal das Glück haben, eine solche Zeichnung von Mauve bei einem Pariser Kunsthändler in der Umgebung französischer Boudoirkunst anzutreffen, da lernt man die feine ungekünstelte Wahrheit seiner Bildchen erst recht sehen und bewundern.

Aus der ersten Periode stammen auch die meisterhaften, lebendig und breit gemalten Kälberstudien, ebenso die Strandbilder mit Eseln und Pferden, mit den breiten Fischerbooten, die im weichen Licht des Scheveninger Strandes von braunen Pferden über den Sand gezogen werden; auch die feinen grauen Wege, die Kanäle mit den träge dahin gleitenden Booten, die „jagertjes" zu Pferde, die stimmungsvollen Bilder aus Drente: Kühe, die über einen breiten Heideweg heimziehen, während die untergehende Sonne sich in den Wassertümpeln spiegelt, oder der vom Regen durchweichte Weg von dem Widerschein des silbrigen Himmels glänzt, von dem das rötliche Fell der Kühe sich farbig abhebt. Seine Bilder aus der späteren Zeit, als er in Laren wohnte, sind im Vergleich mit denen der Brüder Maris oder Israëls' manchmal trocken und farblos; sie zeigen weder die frühere Kraft der Farbe noch die Kraft des Malens, auch nicht die Hingebung seiner Aquarelle; vielmehr Ermüdung, Eile, die Konvention seiner eignen Werke. Man fühlt es heraus, dass er darauf bedacht sein musste,

H. W. MESDAG.

HEIMKEHR DER FISCHERPINKEN
IN SCHEVENINGEN.

die Seinigen noch zu versorgen. In seinen Zeichnungen jedoch ist er auch später noch sehr glücklich gewesen, er hat es verstanden das Technische der Wasserfarbe in dem wechselnden Material festzuhalten und mit Abwaschen und Wiederauftragen von Deckfarbe einen gesättigten Fond herzustellen, auf dem er mit geringen Mitteln die Formen harmlos und einfach, mehr fühlend als wissend, festhielt. Die stillen feingrauen Tage des Herbstes und des Winters, wenn die Schafe sich warm von dem verlebten Grün der Weiden abzeichnen, wenn die Feldarbeit auf Kartoffellesen oder Umpflügen der Felder beschränkt ist, der Schnee unberührt über den Feldern ausgebreitet ist, oder auch wenn Tauwetter in der Luft liegt, und bleigelbe oder lila Streifen sich am Himmel über den Schafställen hinziehen; oder auch die feinen Tage, ohne Sonne und Wind, helle Tage, wo das Wetter, wie man in Overijssel sagt „steht und horcht", — das war die Atmosphäre, in die er mit Vorliebe seine Figuren hineinsetzte. Und so wenig auch geschieht, so einfach alles gesagt ist, niemand hat so wie er den Typus dieser weltfernen Sandbewohner wiedergegeben; wir sehen sie in ihren langsamen Bewegungen, in ihrer Ruhe, in ihrer kleinen Wirtschaft; niemand hat so das Charakteristische der Schafe gezeichnet, die Linien in ihren Gruppierungen, das Sichaneinderschliessen einer ganzen Heerde, das Breite und Schlanke im Hals und Kopf des einzelnen Tieres.

Täglich ging Mauve mit seinem Skizzenbuch hinaus und nahm mit Kreide die unebenen Sandwege, die Tannen auf, wo die Schafe in Gruppen stehen oder die Kühe herankommen; Skizzen, die vollständiger sind als seine späteren Aquarelle. An Tagen, wo er des Wetters wegen nicht ausgehen konnte, schaute er durch die

Scheiben der Serre, denn für ihn war das Atelier nicht mehr als ein notwendiges Hülfsmittel; und noch einen Tag vor seinem Tode, so wird erzählt, wischte seine Frau noch einmal die Scheiben ab, damit er den Weg besser sehen konnte, auf dem er die heimziehende Herde so oft beobachtet hatte.

Mauve wurde im Jahre 1838 in Zaandam geboren. Er erhielt den ersten Unterricht in Haarlem von dem Tiermaler P. F. van Os und von Wouter Verschuur, dem begabten, aber nicht kräftigen Nachahmer Wouwermans. In Oosterbeek malte er besonders viel mit Bilders und später mit den Brüdern Maris, ohne die er als Maler, wie er selbst bekennt, niemals die Persönlichkeit geworden wäre, die wir jetzt in ihm schätzen. Während der Zeit, die Mauve in Laren wohnte, war er der populäre Maler im guten Sinne, nach seinem Tode aber wurde es für eine Menge holländischer, englischer, deutscher und amerikanischer Maler Mode sich in dem an ländlichen Motiven so reichen Dörfchen niederzulassen; für sie war Laren, was für eine frühere Generation Barbizon gewesen ist, obwohl sie vergeblich nach dem feinen Geist des Meisters suchten.

Mauve's Werke, besonders seine Aquarelle waren sehr bald in weiten Kreisen bekannt und beliebt und wurden sowohl hier zu Lande als in England mit ungewöhnlicher Bereitwilligkeit verbreitet. In den letzten Jahren hatte er auch viele amerikanische Bestellungen, wie so viele holländische Maler, die mit mehr oder weniger Glück den Strömungen des verderblichen amerikanischen Marktes folgen, der einmal, wie zu Mauve's Zeit „sheep-coming" verlangt und das folgende Jahr vielleicht wegziehende Schafe und das Jahr darauf wieder etwas anderes, ebenso wie die Höhe und Breite der Hyazinthen von dem

anglo-amerikanischen Geschmack vorgeschrieben wird. So wurden z.B. bei Jacob Maris einmal vier Bilder von derselben Grösse bestellt, alle vier mit weissen Wolken; oder Jozef Israëls erhielt Aufträge für zahllose Wiederholungen seiner Werke, oder je nach der Höhe der Summe Bestellungen von Bildern mit einer oder mehreren Personen; während von Gabriël und Weissenbruch nur Mühlen verlangt wurden. Das alles macht den amerikanischen Dollar zu einer unwillkommenen Erscheinung in der Kunst. Aber grosse Maler begehen diese Haussünden, man möchte sagen mit der linken Hand, und aus der Reaktion dieser erniedrigenden Arbeit erblühen die reinsten Kunstwerke, erheben sich die Momente der Inspiration. Nur die Schwachen gehen daran zu Grunde. So hat auch Mauve in den letzten Jahren dem amerikanischen Geschmack zu viel Rechnung getragen, alle neu aufgespannte Leinwand war schon verkauft noch ehe sie bemalt war; und er, der in unsrer Zeit vielleicht zu viel durch triviale Nachahmer oder auch durch zweifelhafte Mauves, die später hier und dort auftauchten, gelitten hat, wird erst später, wenn eine Unterscheidung zwischen dem Allerbesten und dem Minderwertigen möglich ist, als feiner holländischer Meister preziöser Zeichnungen vornean stehen in der Reihe der grossen Kleinmeister, die sich an die des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts anschliessen.

Die Seemaler des neunzehnten Jahrhunderts standen noch unter dem Einfluss von Ludolf Bakhuizen; sie komponierten ihre ungestüme See ebenso gut wie die Geschichtsmaler ihre Episoden aus der Weltgeschichte; sie setzten eine hohe Welle auf den Vordergrund in den Schatten, um den Lichteffekt nach dem Horizont zu besser wirken zu lassen, sie brachten den Himmel

H. J. WEISSENBRUCH.

LANDSCHAFT.

und die Wellen in dramatische Übereinstimmung mit den Schrecknissen eines Schiffbruches, und machten die Verteilung des Lichtes nicht von der Tageszeit oder dem Wetter abhängig, sondern wirkten meistens durch Gegensätze, so dass über der dunklen Seite der See der Himmel hell blieb, während über dem beleuchteten Teil unheilverkündendes Gewölk dahinzog. Da überraschte Hendrik Willem Mesdag die Welt mit der Thatsache, dass man die See auch direkt, unbefangen malen kann, ja dass man damit eine unerhörte Wirkung erzielt.

Gewiss kann man nicht annehmen, dass der Wellenschlag der Nordsee ein anderer geworden, oder dass die vom Wind turmhoch gepeitschten Wellen nicht mehr möglich sind; gewiss ist Ruysdaels scharfe Auffassung des Scheveningen Strandes auch heute noch richtig, und auch die grünliche Häringsfarbe, in welcher Van Goyen die See darstellte, und das Perlgrau, das Willem van der Velde zum einfarbigen Hintergrund für seine pompösen Kriegsschiffe wählte, es sind alles wahre Momente, die heute noch ebenso gut gelten wie in der Zeit jener Meisterwerke — aber Mesdag kommt das Verdienst zu, den Scheveninger Strand breit, frisch und ursprünglich in seiner einfachen Anschauungsweise wiedergegeben zu haben.

Es kommt selten vor, dass jemand, der bis zu seinem fünfunddreissigsten Jahr auf seines Vaters Comptoirstuhl gesessen hat, noch Maler wird, auch wenn er in seiner freien Zeit sich mit Zeichnen und Malen beschäftigt hat.

Die grössten Maler rieten Mesdag denn auch von seinem Verhaben ernstlich ab. Doch ein Mann wie Mesdag lässt sich nicht so leicht irre machen, auch

wurde er in seinem Wunsche kräftig unterstützt durch seine Frau, die später selbst Malerin geworden ist. Wenn alle Menschen den weisen Ratschlägen, die ihnen so reichlich erteilt werden, folgten, würde es wohl niemals grosse Männer gegeben haben. Mesdag ging mit seiner Frau im Jahre 1866 nach Brüssel, wo damals sein Freund und Verwandter Alma Tadema wohnte, und wo er auch den holländischen Landschaftsmaler Roelofs fand. Von ersterem lernte er das genaue Wiedergeben von kleinem Gemäuer, von Strassensteinen, von Häusern, die er von seinem Fenster aus an der gegenüberliegende Seite der Strasse sah, Aufgaben die er eifrig und pflichtgetreu ausführte. Von diesen ersten Arbeiten ist wenig anderes zu sagen, als dass sie ehrlich und brav gemacht sind. Nichts von dem Naiven, das wir so gerne in den frühen Arbeiten grosser Meister sehen, ist in diesen Studien zu finden, vielfach sind sie sogar hart und unbedeutend in der Farbe. Nur eine Studie aus dieser Zeit, ein Stück weisse Mauer, mit etwas Grün bewachsen, zeigt uns dass der Maler noch mehr zu sagen habe.

Ein Gegengewicht gegen den strengen Alma Tadema fand er in dem Maler Roelofs, dem Vorläufer der modernen holländischen Landschaft. Und obgleich der harte Groninger sich weder durch den meisterhaften Ausdruck alles Stofflichen von Alma Tadema, noch durch die grossartige Naturauffassung von Roelofs beeinflussen liess, so schloss er sich doch in seinen ersten Landschaften an letzteren an, als Anlauf, um seinen eignen grossen Weg zu finden. Aus dem Beginn seiner Malerlaufbahn spricht so viel unbeugsame Kraft, so viel Willensfestigkeit, wie man sie in den grossen holländischen Städten, wo die scharfen Ecken aller Eigenschaften

durch kosmopolitische Sitten abgerundet sind, selten findet. Und wo wir Jozef Israëls nach seinem Vorbild Kruseman, Bilder à la Kruseman malen sehen, wo Jacob Maris Bilder à la Stroebel machte, da findet man Mesdag einfach beim Studieren, nicht mehr bewusst über das Warum als ein Kind, das Fingerübungen auf dem Klavier macht.

Die grosse Kraft, die Mesdags Unbewusstheit zum Bewusstsein bringen sollte, wurde bei ihm nicht durch eine Äusserung der Kunst, sondern durch die See wachgerufen, und dieser Eindruck war ebenso direkt, ebenso entscheidend als der, den Israëls in Zandvoort empfing.

Mesdag war von Brüssel aus im Sommer nach Norderney gegangen, mehr zur Erholung als um zu malen. Das war im Jahre 1868, und die Studien, die er von der See mitbrachte, waren so frisch, so ursprünglich, dass sie für seine Laufbahn als Maler ausschlaggebend wurden; aus einem braven Schüler war ein ursprünglicher Maler geworden. In demselben Jahr liess er sich im Haag nieder, um nahe bei Scheveningen zu sein und bereits im Jahre 1870 erhielt er in Paris für eine Marine die goldene Medaille. Dass die französischen Maler das Talent Mesdags eher würdigten als die Holländer, mag seinen Grund gehabt haben in dem Erfrischenden seines kunstlosen Realismus neben den Strömungen eines affektierten Akademismus und der tiefen Naturauffassung der Meister von Barbizon, welche die Pariser doch niemals begriffen haben.

In seinen Arbeiten liegt eine solche Freiheit der Stoffbehandlung, so gar nichts Insichselbstgekehrtes, dass man dazu kommen könnte, seine Gemälde dekorativ zu nennen, was doch wieder nicht ganz richtig ist, denn er liebt besonders das Breite, Helle, und wenn er auch

im Licht die Einheit nicht immer findet, so findet er sie doch stets mit voller Sicherheit in der Handlung, sodass die kleinste Skizze bereits das zeigt, wodurch Mesdag mit seinen Gemälden stets und überall auf Ausstellungen eine so gute Figur gemacht hat. Mesdag, der so wenig Talent dazu hatte, sein Leben auf dem Kontorstuhl zu versitzen, gehört nicht zu den Malern, die geduldig über die Staffelei gebeugt sich in die Geheimnisse des Metiers vertiefen, und ohne Zweifel würde er durch eine kunstreichere Faktur eine seiner besten Eigenschaften verloren haben, nämlich die Darstellung der Wellenbewegung, wie die eine Welle über die andere fällt, sich gleich wieder neu bildet und, verstärkt durch all die kleinen auf dem Sand sich brechenden Wellen, endlich mit überraschender Schnelligkeit über den unebenen Sand flutet. Mag er uns auch die offene See ohne Strand, ohne Dünen, ohne Schiffe als imposanteres Ganzes gezeigt haben, mögen seine Mondnächte von tieferer Naturanschauung zeugen, die Beweglichkeit der Linien, die Geschmeidigkeit der Zeichnung, dieser direkte Realismus bleibt doch das, was seine Malerpersönlichkeit ausmacht.

Seine Gemäldesammlung, die er schon früh zu einer Zeit, als man Corot bei uns noch kaum kannte, anfing zusammenzutragen, und die jetzt das Museum Mesdag ausmacht, das der Maler vor kurzem dem Staat als grossartiges Geschenk übergeben hat, enthält sowohl von der Barbizoner als von der Haager Schule prächtige Muster. Denn Mesdag ist ein Mann des Heute. Er ist einer der Wenigen, der die Äusserungen des heutigen Kunstlebens über die der früheren Zeiten stellt, und obwohl er Rembrandt bewundern wird, hält er doch eine Zeichnung von Bosboom, eine rembrandtische Mühle von Weissenbruch, eine Brücke von Jacob Maris für

nicht weniger schön, und das ist gewiss, dass er die Maler von Barbizon über Rembrandt stellt.

Mesdag bildet den Übergang von Landschaftsmalern wie die Brüder Maris, zu Weissenbruch. In Weissenbruch's glänzenden Lichteffekten, die in Weiss und Grau ausgedrückt sind, kommt man sehr bald zu der Erkenntnis, dass die weissen Wolken auf seinen Gemälden viel mehr durch ihre Linien an die Landschaft gebunden und durch ihre Form ein Gegengewicht zu Mühlen, Häusern oder Bäumen bilden, als dass sie eine Folge des logischen Zusammenhanges mit der Beleuchtung sind, wie es Jacob Maris in der symphonischen Zusammenstellung seiner Wolkeneffekte veranschaulicht.

Wenn Weissenbruch, der der fröhliche Weiss genannt wurde, durchaus nicht der Mann danach war, um sich in subtile Lichtanalysen, in wohlüberlegtes Durchführen der Farben, oder in seine eignen Stimmungen zu vertiefen, was schadet das, es führen viele Wege nach Rom! Er gehörte zu der echten Art von Landschaftsmalern, die an einem schönen Tag früh ausziehen, die Eindrücke direkt auf sich wirken lassen, leicht Motive finden, Momente der Tageszeit, die ohne Umschweif hingeworfen, schnell verarbeitet werden. Gerade dadurch hat er vielleicht besser als irgend ein andrer, die Einflüsse der Atmosphäre auf das Wasserland, die Konstruktion der grossen Wasserflächen und Kanäle, der Polderdeiche und Mühlen wiedergegeben. Gewiss ist, dass er als leidenschaftlicher Fischer, während des passiven Abwartens, welches das Fischen mit sich bringt, die fransigen Regenschauer, die über dem weisslich beleuchteten Himmel herunterhängen und auch die Mühlen, die durch das hinter ihnen befindliche Licht halb aufgelöst und halb in den Vordergrund gerückt

P. J. C. GABRIËL.

ANSICHT AUS DER GEGEND VON ABCOUDE.

erscheinen, in ihrem eigensten Wesen gesehen hat, einfach und wahr.

Erst in späteren Jahren hat Weissenbruch als Künstler die Anerkennung gefunden, die ihm zukommt, wenn er auch seitens der Kunstgenossen nicht über Mangel an Wertschätzung zu klagen hatte, und seine frühen Bilder vielleicht schöner sind, als die etwas zu fliessend gemalten Werke aus späterer Zeit. Wie die meisten Maler seiner Zeit hat er erst nach 1870 seine besten Werke geschaffen, und uns in Wasserfarben, worin er gleich Bosboom und Jongkind ein Virtuos war, oft Überraschungen bereitet; luftig und flott wie van Goyen, mit dem er unter den alten Meistern am meisten gemein hat, tiefsinnig wie Ruysdael, z. B. in dem Bild „Mondeffekt über der See mit Boot" im Museum Mesdag, überall zeigt er sich als der Rassemaler, voll leidenschaftlicher Liebe für die holländische Natur und für das Landleben.

Hendrik Johannes Weissenbruch war, ebenso wie die Brüder Maris, ein Haager. Er wurde im Jahre 1824 geboren und starb im Jahre 1902. Seine Schüler waren der holländische Franzose Victor Bauffe und Theophile de Bock.

Auch der feine Haager Künstler Gabriël ist durch die niedrigen Wolken, die über dem flachen Polderland hängen, impressioniert worden, aber doch gehört er nach seiner Darstellungsweise nicht zu den eigentlichen Impressionisten. Man könnte seine Polder, seine Kanäle mit Mühlen, die flachen Teiche mit Aalreusen, in Bezug auf die Wiederspiegelung des Himmels im Wasser oder auf den Einfluss des Himmels auf das Land, mathematisch gelöste naturwissenschaftliche Probleme nennen. Sie sind mit so viel Sicherheit, mit so viel abgewägter Genauig-

keit wiedergegeben, dass der Beschauer einfach vor eine Thatsache gestellt wird, über die sich nicht diskutieren lässt, während sie doch gerade wieder durch die Richtigkeit der Lösungen, durch die einfache Wahrheit, eine eigne klare ungetrübte Stimmung besitzen, welche um so feiner wirkt, da sie unbeabsichtigt ist. Gabriël pflegte zu sagen, dass er besonders die Stoffe liebe, an denen an sich nicht viel zu sehen ist. Und es ist wahr, einfachere Motive sind kaum zu finden. In früheren Jahren holte er sich diese Motive meist aus den Torfniederungen in der Umgegend von Giethorn; grosse Wasserflächen, auf denen nichts weiter als ein Boot, eine Aalreuse oder ein Entenkorb zu sehen ist, oder Kanäle, die geradlinig die Weiden durchschneiden, am Ende der Mühlenkoloss; Wassertümpel mit ein paar Weidenbäumen, kleine Häuschen am Wasser, geradeso wie sie dastehen, ohne komplizierte Lichteffekte oder Wolkenanhäufungen, — alles dies erhält seinen Wert durch die makellose Reinheit des Tones, ganz besonders in Morgennebelstimmung.

Und mit welch einfachen Mitteln weiss er diese feinen Stimmungen zu erreichen; klar und dünn gemalt stehen die wenigen Linien wie ciseliert auf den Flächen. Man könnte glauben, dass Gabriël sein Bild so ganz und gar im Kopf hat, dass das Aufschreiben ihm keine Mühe, kaum ein „repentir" kostet. Um seines Tones gewiss zu sein, pflegte er das Gemälde verkehrt auf die Staffellei zu setzen. Früher stand er etwas unter dem Einfluss von Roelofs, der wieder seine Farbe den Meistern von Barbizon entlehnt hat; und er nannte sich denn auch mit Vorliebe Harmonist, ein Name, den er auch den Barbizonern gab. Er war einer der wenigen Holländer, dessen feine Poesie auch in Paris verstanden wurde; Gustave Geffroy nennt selten jemand anders als Israëls

und Gabriël unter den Malern, die für die Ausstellungen einsandten. Ausser durch seine Landschaften ist Gabriël bekannt durch seine Stiefmütterchen und Rosen in einer eignen schönen Auffassung. Wenn man unter den Malern des neunzehnten Jahrhunderts eine Analogie für diesen alleinstehenden feinen Künstler suchen will, so kann man sie in dem Maler Van der Maaten finden, dessen „Kornfeld" im Haager Museum ohne Zweifel Verwandtschaft mit ihm zeigt.

Paul Jozef Constantin Gabriël wurde im Jahre 1828 in Amsterdam geboren. Seine erste Leitung erhielt er auf der Amsterdamer Akademie und hierauf an der Landschaftsschule, die B. C. Koekoek in Cleve errichtet hatte. Dass er später so lange in Brüssel blieb, scheint mehr zufällig gewesen zu sein; erst im Jahre 1884, als die Haager Schule in voller Blüte stand, liess er sich im Haag nieder. Sein bedeutendster Schüler, der in Brüssel auf seinem Atelier arbeitete, ist W. B. Tholen.

KAPITEL VIII

INTERMEZZO

Wenn wir die Haager Meister, die auf dem Höhepunkt der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts stehen, unter dem Titel Haager Schule zusammenfassen und sie in Gruppen einteilen, lassen sich Maler, wie Jongkind, die Brüder Oyens und Alma Tadema bei dieser Anordnung nicht füglich unterbringen, und doch stehen sie in mannigfacher Beziehung zu ihr.

So nimmt Jongkind durch gemeinschaftliche Lehrer und durch den Charakter seiner Werke einen Platz zwischen Bosboom und Weissenbruch ein. Wenn man ein Strandbild von Bosboom, eines von Weissenbruch aus dem Museum Mesdag und eines von Jongkind aus der Sammlung Hoogendijk, alle drei Aquarelle, neben einander legen könnte, würde jedem Beschauer dieselbe feinfühlige Sicherheit der Konstruktion, dieselbe Art des Entwurfes und dieselbe Behandlung auffallen; freilich waren Bosboom und Weissenbruch Schüler von B. J. van Hove, Weissenbruch und Jongkind Schüler von Schelfhout.

Wie Bosboom wurzelte auch Jongkind in der Kunst des Jahres 1830, in Schelfhout, den er bis zu seinem Tod seine Anerkennung bewahrt hat; wie Bosboom streifte

er in seinen Aquarellen das Allermodernste und wurde hierin sogar der Verläufer von Monet, Pissarro, Sisley.

Schon im Jahre 1864 schrieb der Figaro über ihn: „Koloristisch kann man sich nichts Schöneres als die Landschaften von Jongkind denken, es müssten denn die entzückenden Werke von Corot sein. Bei beiden findet man dieselbe Naivität, denselben hellgrauen Himmel, dasselbe fliessende silberne Licht. Jongkind ist nur etwas energischer, er hat mehr „corps" und macht dem Gefühl weniger Zugeständnisse. Einzelne geschmeidige, scheinbar zufällig aufgesetzte Lichter genügen, um seinen Gemälden Leben zu verleihen."

Im Jahre 1841 schrieb Edmond de Goncourt, nachdem er mit Ph. Burty einen Besuch in Jongkinds Atelier gemacht hatte, in seiner Zeitung: „Ich gehörte zu den ersten, die den Maler gewürdigt haben, aber den Menschen kannte ich nicht. Man stelle sich einen langen blonden jungen Mann vor, mit blauen Augen, von dem Blau des Delfter Porzellans mit abwärtsgeneigten Mundwinkeln, der in einer Tricotweste, einen holländischen Seemannshut auf dem Kopf, mit Malen beschäftigt ist. Auf seiner Staffelei steht ein Gemälde aus der Umgegend von Paris, welches das steile lehmige Ufer eines Flusses darstellt, auf entzückende Weise geschmiert. Er zeigt uns Skizzen von Pariser Strassen, von dem Stadtviertel Mouffetard, von der Gegend von St. Médard, auf denen die wunderbar schönen grauen Farben des Pariser Pflasters in einer feuchten Ausstrahlung von einem Zauberer wiedergegeben zu sein scheinen. Ausserdem sahen wir Kartons mit dem Zauberspiel van Luft und Wasser, ein Feuerwerk der Farbenveränderungen des Himmels."

Im Jahre 1882 schrieb er, anlässlich des Salons des-

J. B. ·D.

ANSICHT VON OVERSCHIE BEI MONDBELEUCHTUNG.

selben Jahres: „Eins fällt mir auf, das ist der Einfluss von Jongkind. Alle Landschaften, die im Augenblick Bedeutung haben, sind unter seinem Einfluss entstanden, ihm sind Wolken, Atmosphäre und Vordergründe entlehnt. Es springt in die Augen und ist noch von niemand gesagt worden." Und noch kürzlich hörten wir einen modernen Pariser Künstler erzählen, wie er bei Durand-Ruel, bei welchem sich einige Monets, Sisleys, Seurats, Maufras und auch ein Jongkind befanden, zu Pissarro gesagt habe, dass alles andere neben Jongkind schwach erscheine, worauf Pissarro antwortete: „Ja, wenn er nicht gewesen wäre, wären wir auch nicht da."

Er war und blieb, trotz seiner modernen Richtung ein echter Holländer. Jedes Jahr zog er von Paris in die an Tümpeln und kleinen Seen reiche Gegend zwischen Rotterdam und Dordrecht, und machte hier seine kräftig gezeichneten Aquarelle direkt nach der Natur, um sie später für seine kleinen Gemälde zu benutzen. Als nach seinem Tode im Jahre 1891, seine Werke vor der Versteigerung im Hôtel Drouot zu besichtigen waren, staunte man in Paris nicht über seine ausgearbeiteten Gemälde — denn die kannten die Liebhaber — sondern über die spontanen herrlichen frischen Aquarelle.

Gustave Geffroy nannte ihn den Erfinder der atmosphärischen Nuancen, ihn und Turner; ihn im mehr Reellen, Turner mehr in seraphischen Lichtauflösungen. Aber zugleich bewunderte er seine Sorgfalt in der Komposition, die schöne Verteilung der Plane, eine besondere Eigenschaft der alten Holländer. Wo er an diesen Grundsätzen festhält, ist sein Platz neben seinem Zwillingsbruder in der Kunst, Aart van der Neer; während er mit seinem ruhelosen Suchen nach den Schwingungen des Lichtes, nach dem Wechsel der

Reflexe, nach durchscheinenden Lichtfarben, — besonders in den späteren Aquarellen von der Hochebene der Dauphiné — vornan steht unter den modernen französischen Landschaftern, wenn er auch in seinem Wesen stets Holländer bleibt.

Anfangs waren seine Arbeiten durchaus eine Wiederspiegelung seines Lehrers Schelfhout. In einem ebenfalls sehr frühen Bildchen, auf dem alte Häuser dargestellt sind, wird man an einen malerischen Van Hove erinnert, ein Pförtchen auf diesem Bild hat etwas von dem späteren Matthijs Maris. Aber allmählich, obgleich er immer an den alten Formen festhielt, wurde er einer der Ersten in der Auflösung des Lichtes, in der Kunst eine Landschaft vom Licht durchzittern zu lassen, in der konzisen Art ein Boot im Raum wiederzugeben, in der unübertroffenen Weise das Mondlicht auf das Wasser herniedertröpfeln zu lassen oder das Rieseln des Wassers zu veranschaulichen. Er vereinigte Malen und Zeichnen in glänzender Pate oder in scheinbar spontaner aber doch wohl überlegter Wasserfarbe zu einem unteilbaren Ganzen.

Es ist auffallend, dass zu einer Zeit, in welcher man die französische Kunst so freudig zu uns herüberholte, niemand an diesen feinen kraftvollen Holländer in Paris dachte, und sogar auf der Weltausstellung von 1889 hatte die holländische Abteilung, wie Geffroy sagt, kein Plätzchen für Jongkind.

Ungefähr bis zum Jahre 1844, wo er mit einigen Kreidezeichnungen nach dem Haag kam, wohnte er mit seiner Mutter, der Wittwe eines Steuereinnehmers zusammen in Maassluis und arbeitete dort auf dem Kontor eines Notars. Rochussen war der einzige holländische Maler, der ihn von Jugend an kannte, und auch den

Verkehr nicht abbrach, als Jongkind mit einer Unterstützung des Kronprinzen nach Paris ging, als Schüler Isabey's, der mit dem Grafen von Nieuwerkerk zur Enthüllung des von ihm entworfenen Reiterstandbildes vor dem königlichen Schloss im Haag herübergekommen war. Rochussen war es auch, der Jongkind bei seinem Tode in der Zeitschrift „Eigen Haard" einige Worte widmete, begleitet von einem Bildniss aus seinem Skizzenbuch.

Es ging Jongkind in Paris nicht immer nach Wunsch. Thatsächlich wäre er gerne mit einer Einnahme von dreitausend Francs jährlich zufrieden gewesen, was gewiss bescheiden erscheint, wenn man bedenkt, dass im Jahre 1892 seine „Maas bei Rotterdam" für 28000 frcs. und sein „Kanal bei Brüssel" für 17000 frcs. verkauft wurde, gar nicht zu reden von dem verhältnismässig noch höheren Preis seiner Aquarelle. Die „Chronique des Arts" schrieb bei seinem Tode, dass ein schlauer Sammler ihm wohl an die fünfzig Stück abgekauft habe, und die Preise, die bei der Versteigerung seiner Werke erzielt wurden, beweisen, wie gut er sein Geld angelegt hatte.

Man behauptet, dass er an Verfolgungswahnsinn gelitten habe, und in einem sehr unschuldigen Grade mögen die letzten Lebensjahre des einsamen Malers wirklich dadurch beunruhigt gewesen sein. Sowohl die Folgen der Revolution als der ewige Kampf um Anerkennung drückten ihn. Edmond de Goncourt erzählt am Schluss seines Besuches bei Jongkind: „Das Betrachten der Kartons hat mehrere Stunden gedauert; Jongkind hat viel gesprochen. Er geriet in Feuer, als er über die Politik der Kommune sprach. Plötzlich verwirren sich seine Worte, er spricht holländisch; was er sagt, wird unzusammen-

D. OYENS.

NACH DER ARBEIT.

hängend, bizarr. Er spricht von Agenten Ludwigs des Siebzehnten, von schrecklichen Dingen, wovon er Augenzeuge gewesen ist. Er steht auf, als ob eine Feder ihn emporschnellt: „Da eben ist etwas Elektrisches an mir vorübergeflogen" — und er macht mit seinem Mund, den Ton einer flötenden Kugel nach ...."

Johan Bartholt Jongkind, wurde im Jahre 1819 in Latdorp bei Ootmarsum geboren, und starb im Jahre 1891 zu Côte-Saint-André (Isère) betrauert von seinen französischen Kunstgenossen wegen seiner Verdienste als Künstler und Mensch. Holland wird zugeben müssen für diesen echten Rassemaler sehr wenig gethan zu haben. Das Museum Boymans kaufte zuerst eine Mondlandschaft von ihm, das Städtische Museum zu Amsterdam folgte einige Jahre später und im Kunsthandel sieht man jetzt einzelne seiner preciösen Stückchen, auch einige der Aquarelle, die bei der Versteigerung im Hôtel Drouot so grosse Bewunderung erregten, und die ihm die volle Anerkennung verschafften, nach der er im Leben vergeblich gestrebt hatte.

Es giebt noch einen, oder eigentlich zwei Maler, die ihr Leben lang als echte Maler, als echte Nachkommen des siebzehnten Jahrhunderts, in einem Nachbarland gearbeitet haben, robust und fein, Maler und Beobachter, Stilllebenmaler und Sittenmaler, klassisch und modern; Maler, mit der Palette eines Brouwer, mit einer Linienstruktur, nicht unähnlich der, die später der klassische Degas zu höherem Ausdruck bringen sollte, Maler mit dem modernen Streben nach der Analyse des Lichtes, welche die holländische Kunst der Malerei sich rein bewahrt haben. Ich meine die beiden Brüder David und Peter Oyens, deren Arbeiten faktisch mit der modernen holländischen Kunst wenig gemein haben, wenigstens

modernes Sentiment und Stimmung besass ihr Werk nicht. Die Stoffe für ihre Bildchen fanden sie meistens im Atelier, wo die Brüder sich gegenseitig als Modell dienten, manchmal kam noch eine dritte oder vierte Figur dazu. Einer von beiden blättert in einer Mappe, oder malt, oder blickt unter den Wimpern hervor nach dem .Modell, oder er macht seine Palette in Ordnung, während das Modell sich zur Pose bereit macht; sie brachten durch neue Stellungen, hübsche Scenen, die sie in einem Café gemeinsam beobachteten und studierten, Abwechslung hinein; einer von ihnen nahm dann am folgenden Tag mit vollem Verständnis für die Situation, die dem Leben abgelauschte Pose ein. So entstand das geistreiche Bildchen, auf dem ein Mann mit breitem Rücken eine grosse entfaltete Zeitung vor sich hält, die mit den Armen des Lesenden eine Diagonale bildet. So entstanden auch „Die Biertrinker", worin die an einem Tischchen sitzenden Figuren ganz und gar altholländisch und doch für uns wieder ganz modern aus dem vollem Leben herausgegriffen sind. Manchmal werden uns kompliziertere Scenen gezeigt, z.B. in „Le farceur", der mit einigen Dienstmädchen scherzt; auch hier ist Pieter wieder Modell, während vielleicht die Frau des Malers mit einem Mützchen auf dem Kopf eben als Dienstmädchen posiert hat, um auch dies lebendig und geistreich wiedergeben zu können.

Man muss zugeben, dass bei ihnen die Feinheit eines David Bles manchmal zur Manieriertheit wird, doch wenn ihnen das Sentiment der modernen Holländer abgeht, verstanden sie es eine komische Scene, die Allebé bis zum Barocken trieb, natürlich und ungezwungen wiederzugeben.

Man hat ihnen Mangel an Phantasie vorgeworfen, aber

was macht es aus, dass es immer dieselben drei Personen sind? Es soll nichts anderes sein, als das Fixieren einer Handlung, eines Augenblicks, der in voller Richtigkeit festgehalten wird; die Figuren leben, atmen, denken, reden, blicken um sich frisch und unbewusst; stehend oder sich beugend, oder mit dem Rücken uns zugekehrt, sitzend, gebückt, formlos manchmal, immer „thun sie es", stets sind die Bewegungen richtig beobachtet, stets sind es Menschen von Fleisch und Blut; jede Gebärde ist wahr, und mit einer Leichtigkeit wiedergegeben, die manchmal an die der Japaner streift. Das Licht strömt frei in's Zimmer und füllt den Raum, in der Weise dass die Schatten dünn werden; die Figuren bewegen sich darin, ohne dass daran gedacht ist, an welcher Stelle sie am schönsten beleuchtet sind oder ob die Hinterwand im vollen Licht steht oder nicht; sie denken daran ebenso wenig wie die Menschen es im gewöhnlichen Leben in ihren Wohnzimmern thun. Jede Farbe, jedes Licht setzen sie einfach so hin, wie sie es sahen, und ohne sich um die holländischen Eigenschaften von Tonalität, Faktur und Konzentration auf Leinwand oder Papier zu bekümmern, behandeln sie die Leinwand solide, dünn, leicht und geschickt, und das Papier ohne Deckfarben; aber stets geben sie das Licht und die Atmosphäre um ihre Figuren in ihrer naturalistischen Weise wieder.

Der Unterschied zwischen David und Pieter ist ziemlich gross. Wenn Pieter robuster in seinen Arbeiten, vielleicht mehr „flamand" ist, so war das Talent Davids geschmeidiger, beweglicher, wie er denn auch der geistreichere von beiden ist. Pieter war der tüchtige schwerfällige Arbeiter, David gab den Dingen Leben. Wir erinnern uns, ein Stillleben von Pieter gesehen zu

haben — eine Kanne mit Pinseln, eine Flasche auf einer Anrichte — das durchaus gut und wahr ist; an der Beleuchtung lässt sich die Tageszeit erraten; es ist ein kräftig gemaltes Bild voll Atmosphäre, und wir glauben nicht, dass sein Bruder ihn hierin übertreffen konnte. Aber wenn man ein kleines Stillleben des andern sieht, ein Messbuch in altem roten Sammeteinband, ein Rosenkranz und ein grünes Riechfläschchen, so flottweg, so köstlich gemalt, oder ein Bildchen, vielleicht nicht grösser als eine Hand — eine schlanke Frauenfigur in Schwarz lehnt nachlässig, den Arm gestützt auf den niedrigen Rücken eines Stuhles, mit abgewendetem Gesicht, das fast ganz von einem feinen Händchen bedeckt wird, an einem Kamin mit antikem Spiegel und blauem Kaminbehang, auf dem sich eine Stehuhr und andern Ornamente befinden, — dies mit einem Zauber gemalt, der einfacher und ernsthafter ist als das achtzehnte Jahrhundert ihn giebt, dann weiss man, dass diese feinen Kabinetstückchen es sind, in denen David seinen Bruder weit übertrifft.

Diese echten Maler gehörten einem angesehenen Kaufmannsgeschlecht an, waren Zwillingsbrüder und wurden im Jahre 1830 in Amsterdam geboren. Man muss sich wundern, dass die Vorrechte ihrer Geburt sie in keiner Weise gehindert haben durchaus Künstler zu sein; ausser Dickens, den sie immer wieder von vorne anfingen, lasen sie wenig; sie wollten Maler sein und nichts mehr. Anleitung zum Malen erhielten sie in Brüssel bei Portaels und in Amsterdam bei P. F. Greive. Pieter starb im Jahre 1894, und acht Jahre nach ihm sein Bruder David.

Ganz in Gegensatz zu dem stillen Künstlerleben der Brüder Oyens steht das Leben des Pariser Holländers

Kaemmerer, der sich mehr und mehr von der Kultur seines Vaterlandes freigemacht und durch seine Tüchtigkeit sich einen eigenen Platz in der französischen Salonkunst erobert hat. Er zeichnet sich in der Wiedergabe des Directoirekostüms aus und hat sich durch seine „Hochzeit" und seine „Taufe" unter dem Directoire einen festen Namen erworben. Auch die Photogravuren nach diesen Bildern sind sehr beliebt gewesen, und die Hochzeiten bei uns sind nicht zu zählen, auf denen sein Bild als Tableauvivant gestellt wurde. Wenn einem heute noch eines seiner geistreichen Directoirepüppchen mit den koketten Farben, die nach der Art der Italiener zusammengestellt sind, in die Hände fällt, kann sich der Liebhaber von schönen Kostümen und koketten Frauenfiguren nicht satt sehen und ein jeder muss sein Können in seiner Art bewundern. Anfangs hielt er sich an mehr intime holländische Stoffe, während er später für die Pariser Gobelinfabrik auch zu mondainen Darstellungen griff. Im Jahre 1863 stellte er seine „Holzhacker" aus und manche Motive hatte er mit seinem Freund Artz gemeinsam.

Man kann uns den Vorwurf machen, dass wir durch die Aufnahme des Engländers Sir Laurens den Hut der holländischen Malerei mit einer fremden Feder schmücken wollen. Doch wenn auch der Sohn des Notars in Dronrijp, Laurens Alma Tadema, den Holländern den Rücken gekehrt hat, so sind seine ersten Jahre als Maler unzertrennlich von dem Maler Bisschop aus Leeuwarden; auch seine ersten Lehrjahre bei Leys, dessen Malen eine Renaissance der alten Holländer und Vlamen war, so wie die Thatsache, dass er der Lehrer von Mesdag gewesen ist, berechtigen uns ihn in der Geschichte der holländischen Malerei mit anzuführen.

SIR LAURENS ALMA TADEMA.

WILLEM VAN SAEFTINGEN.

Es ist gleich bemerkbar, dass Alma Tadema und Bisschop aus derselben Gegend stammen. In ihrer Kunstauffassung ist viel Übereinstimmung; beide haben sie sich ganz in frühere Zeiten vertieft, wenn auch das Hinlopen von Bisschop uns bedeutend näher liegt als das Pompeji oder Byzanz Alma Tadema's; die naturgetreue Wiedergabe antiker Gegenstände, die den alleinigen Zweck haben die Scenerie zu veranschaulichen, das Milieu für die Figuren zu schaffen, sowie beider Auffassung des Interieurs, macht, so verschieden sie untereinander sein mögen, dass sie ihren Zeitgenossen, den Haager Meistern, gegenüber nebeneinander stehen. Es lassen sich Gründe genug hierfür in Friesland finden. Als beide Maler noch jung waren, trugen viele Leeuwarder Frauen ihre an morgenländische Pracht streifende Kleidertracht, — es war die Zeit wo die freien Friesen sich noch nicht zu Sklaven der englischen oder Pariser Mode gemacht hatten. Und obgleich sie als Knaben begreiflicher Weise wenig darauf geachtet haben werden, so wird doch bei ihrem späteren Aufenthalt in Antwerpen und im Haag der Unterschied sich um so fühlbarer gemacht haben. Hierzu kommt, dass sich in Friesland, ausser den dort gefundenen Altertümern aus der Zeit der Merowinger, die man auch in Privathäusern antreffen konnte, ein grosser kunstgewerblicher Schatz aus dem achtzehnten Jahrhundert findet, sodass bei beiden Künstlern der Sinn für das Schöne nicht nur als Atelierausschmückung sich äusserte, sondern in ihrer Phantasie, in ihrer Erinnerung ganz mit der malerischen Tracht der Friesinnen verwachsen war. Dabei lag die Vorliebe für alles Alte, das Suchen nach einer historischen Umgebung im Geist ihrer Zeit, wenn auch Tadema mehrere Jahre jünger ist als Bisschop. Und so wurden auch

die Maler, die in einer Stadt heranwuchsen, in der es wohl allerlei Maler, aber kein Kunstmilieu gab, mit oder ohne Willen in die Historienmalerei getrieben, von der sich keiner von beiden auch späterhin gänzlich losgemacht hat. Bisschop lernte bei Schmidt, Tadema ging nach Antwerpen und war zuerst bei Wappers, unter de Keijzer und später bei Leys thätig; und er hat nicht nur das Vorrecht genossen, des letzteren Schüler zu sein, sondern er war auch im Jahre 1859 sein Gehülfe bei seinen Fresken für das Rathaus in Antwerpen, wodurch er von selbst in die monumentale Malerei hineinkam. Man kann es nur bedauern, dass Tadema sich nicht mehr in dieser Richtung bewegt hat, sowie es überhaupt vom holländischen Standpunkt aus schade ist, dass er sich, vielleicht durch deutschen Einfluss, von seiner ersten Malweise abgewendet hat.

Doch wir wollen dem Maler, der von Geburt ein Friese, der Erziehung nach ein Belgier, seinen Anlagen nach Archäolog ist, dem Maler, der, wenn er auch der Lehrer Mesdags gewesen ist, doch seine Schüler in London findet und weder Einfluss auf die moderne holländische Malerei ausgeübt hat noch von ihr beeinflusst worden ist, auf seiner ruhmreichen Laufbahn nicht weiter folgen. Seine Kunst war von Anfang an dekorativ. Niemals ist er Tonalist gewesen, auch nicht in der malerischen Skizze „Wilhelm von Saeftinghen", die, in der Art des grossen Leys, eher etwas von den glühenden Farben gebrannten Glases hat; niemals hat er den modernen Holländern nachgestrebt. Er sah die Farbe von Anfang an schön als Farbe, und er fügte sie in weisen Equivalenten — man sehe sein „Praetextatus" im Städtischen Museum zu Amsterdam — flach und gleichmässig zu einem wohldurchdachten Farbenentwurf

zusammen, geordnet durch eine monumentale Architektur, neben der die Figuren nur dekorativ mitwirken. Aber doch so prächtig die Komposition in seinen grösseren Gemälden, in seinen „Winzerfeste" seinen „Praetextatus", so unübertroffen er auch in der Wiedergabe der Stoffe ist, so farbenschön seine kleineren Bilder sind, für uns zeichnet er sich doch vor allem auf dem Gebiete aus, auf dem in England die Figurenmaler zu allen Zeiten Hervorragendes geleistet haben: im Malen schöner englischer Frauen in gesuchten Posen.

Und ob nun die grossen Maler des achtzehnten Jahrhunderts in einer leichtbegeisterten Zeit „Lady Hamilton" mit anmutigem Zauber als Bacchantin malen, oder Rossetti die englischen Frauen zu einer leidenschaftlichen Julia oder einer sinnbetörenden Venus Astarte machten, ob Sir Frederic Leighton ihnen nach dem Vorbild von Ingres die Ruhe der Göttinnen verlieh oder Alma Tadema seinerseits sie als Pandora oder Sappho malte, sie auf einem Winzerfest tanzen oder auf einem Tigerfell ruhen lässt: sie bleiben trotz alledem mit ihren vollen schönen Gesichtern, in ihren phlegmatischen Bewegungen, in ihrer einstudierten Haltung und den stets klassischen Linien, englische Frauentypen ihrer Zeit. Und hier liegt auch der bleibende Wert von Alma Tadema's Kunst.

Seine archäologischen Gemälde mögen in ihrem ruhigen Vortrag, durch die unfehlbare Kenntnis vergangener Jahrhunderte seine Eigenart kennzeichnen, ihren Wert und ihre Dauer verdanken sie der Formenpracht seiner Frauentypen.

KAPITEL IX

DIE HAAGER SCHULE

DIE INTERIEURMALER

Bisschops Auffassung des Interieurs war ebenso wenig die der alten Kleinmeister, als sie mit der von Israëls oder Jacob Maris verwandt war. Er entwarf wohl ein Bild des alten Hinloper Lebens, er schilderte wohl die Gebräuche des friesischen Volkslebens, zeigte uns die Ereignisse im täglichen Familienleben, aber er erweiterte nichts zum allgemein Menschlichen. Danach strebte er auch nicht, denn wenn für Israëls die Dinge allein Mittel sind, um den Ausdruck seines Modells zu erhöhen, so ist Bisschop vor allem Stilllebenmaler, für den die Figuren nur notwendige Attribute sind, um den wertvollen Antiquitäten Leben zu verleihen und ihren Gebrauch zu motivieren. Wenn wir so die beiden Maler an den äussersten Grenzen ihrer Eigenart einander gegenüberstellen, ist es selbstverständlich, dass viele Nuancen dazwischen liegen. So kennen wir auch von Bisschop Gemälde, in denen die Figuren Hauptsache sind, wie die jungen Frauen, die vor dem Spiegel stehen, oder an ihrem Schreibtisch einen Brief lesen, von her-

einfallendem Sonnenlicht beleuchtet, und in dem „Abendmahl der Mennoniten in Hinlopen" vereinigen sich Stillleben und Figuren sehr glücklich miteinander. Auch zeichnete er sich auf dem Gebiet der Bildnismalerei aus, so durch das Portrait seiner Mutter, das Portrait von Motley, und es giebt von ihm romantische Knabenportraits in schwarzem Sammetanzug mit blonden Haaren, den Falken auf der Hand, in dem Stil wie Delaroche die Kinder Eduard's malte.

Es ist auffallend, dass die Erinnerung an das alte Friesland bei Bisschop erst recht lebendig wurde, nachdem er sich mit seiner Mutter im Haag niedergelassen hatte und zwar so stark, dass, als seine Mutter, die treue Gefährtin seines Künstlerlebens, ihn anspornte zu seiner Ausbildung noch einmal nach Paris, zu gehen, er nicht eher dorthin wollte, bevor er Friesland wieder besucht und Hinlopen wieder gesehen hätte. In dieser ville morte, denn das ist Hinlopen, scheint sich der farbige Reichtum früherer besserer Zeiten, als noch in den Häfen auch der kleinsten Städte von nah und fern Schiffe mit nützlichen und kostbaren Ladungen einliefen, am längsten erhalten zu haben. Farbenreiche indische Baumwolle, Seide, chinesisches und japanisches Porzellan, auch einheimische Kunst, Schnitzwerk und bemalte Möbel, reiche Kostüme, alles was das tägliche Leben verschönert, giebt der Stadt Hinlopen ihren eigentümlichen Charakter. In dieser Umgebung, die sich später in Bisschop's Häuslichkeit ebenso wiederspiegelte, wie die altflämische, pompejanische und byzantinische Kunst in der von Tadema, hat Bisschop Episoden, wie die Wochenstube, die Taufe, das Schleifen und Anbinden der Schlittschuhe, das Bibellesen, das Lesen eines Briefes in kräftiger Sonnenbeleuchtung positiv und

C. BISSCHOP.

DER ABENDMAHLBECHER.

bündig dargestellt. Seine Kunst ist keine Stimmungskunst, er sucht keine zarten Harmonien, und alles was man früher „die graue Schule" nannte, ist ihm gänzlich fremd. Es ist denn auch hauptsächlich die Reinheit der Farbe, die wir z.B. in seinem Bilde „die Schwester der Braut" im Städtischen Museum zu Amsterdam bewundern, die Wiedergabe des Stoffes und die Behandlung des alten Musters in dem alten Zitz in seinem „Winter in Friesland" oder in dem „Interieur aus Hinlopen", und vor allem in dem prächtigen Stillleben des Haager Museums.

Er wurde im Jahre 1828 in Leeuwarden geboren, und befand sich, was seine Erziehung betrifft, ungefähr in derselben Lage, wie Israëls in Groningen; die Gerüchte über die Berühmtheiten in der Hauptstadt drangen in seine Abgeschlosenheit und trieben ihn mit Tadema manchmal nach Amsterdam, um von all den Herrlichkeiten, von denen sie erzählen hörten, auch etwas selbst zu sehen.

Nachdem er in Leeuwarden in den Anfangsgründen Unterricht erhalten hatte, ging er im Jahre 1846 nach Delft zu Schmidt, der damals auf dem Höhepunkt seines Ruhmes stand. Nach Schmidts Tod kam Bisschop zu Huib van Hove, dessen Streben nach kräftigen Farben nicht ohne Einfluss auf ihn blieb. Vom Jahre 1852 an arbeitete er in Paris unter Le Comte und Ch. Gleyre, und im Jahre 1855 liess er sich im Haag nieder. Hier starb er im Jahre 1905.

Interieurmaler wie Israëls und die zu einer jüngeren Generation gehörigen Maler Albert Neuhuys, Blommers und Artz, gingen trotz grosser Verschiedenartigkeit doch aus derselben Gefühlssphäre hervor. Es war dieselbe Bewegung, in der die Dorfnovellen ihren Ursprung fanden,

C. BISSCHOP.

WINTER IN FRIESLAND.

es war das Schwärmen für die Tugend der einfachen Menschen, für die Schönheit des Schmerzes, die durch Rousseau Mode geworden und durch Greuze und Fragonard dramatisch wiedergegeben wurde, für die Diderot schwärmte, die George Sand verherrlichte, weil sie in den einfachen Landleuten vorzugsweise die Träger grosser und edler Gefühle sahen; dies bürgerliche und ländliche Leben, das seitdem durch Schriftsteller und Maler mit mehr oder weniger Sentimentalität weitergeführt wurde, bis es die stilvolle Einfachheit Millets zur reinen Kunst erhob, bis Jozef Israëls in anderer Weise — die aber ihrerseits denselben Ursprung hatte wie bei Millet — es in das Leben der Fischer in ihrem täglichen Konflikt mit der See übertrug und unsre Sympathie für ihre Leiden und ihre kleinen Freuden in Anspruch nahm.

Neuhuys ist in Bezug auf die Wahl der Stoffe aus der Schule Israëls hervorgegangen, während er seine Farbe von Jacob Maris hat. In dieser Kombination zeigt er sich als ein feinfühliger Maler, der uns das friedliche Leben der Landleute von Laren und Brabant meistens im Inneren des Hauses bei ihren täglichen Beschäftigungen schön und natürlich und oft ungezwungen darzustellen versteht; zum Beispiel eine Frau, die ihr Kind versorgt, das Essen bereitet, die Blumen begiesst, oder ein Mädchen das sein Schwesterchen stricken lehrt; ein hochroter Schrank, eine weissgetünchte Mauer, ein niedriges Schränkchen bilden den Hintergrund.

Obgleich seine Arbeiten von 1875—85 alle Qualitäten der guten Kabinetskunst zeigen, und auf die Dauer ihm seinen Ruhm vielleicht am meisten sichern werden, hat er doch später seine Arbeitsweise in sofern verändert, dass er direkt in den Häusern malt, wodurch er zwar

CH. ROCHUSSEN.

RUHENDE HUNDE VOR EINEM FISCHKARREN.

an Spontaneität gewinnt, aber das Preziöse seiner früheren Bilder verliert. Das Atelier giebt ihm keine Gedanken, und so zieht er mit aufgespannter Leinwand in die Larenschen Interieurs selbst, wo, wie er sagt, „die Natur ihm die Farben in die Hand giebt und die Personen in Bewegung und Haltung natürlich im Milieu stehen". Mag nun die Malerei an sich durch die schlechte Beleuchtung bei der Arbeit manchmal leiden, so gewinnen wir dadurch die natürlichen Kinderfigürchen, die in dem reifen Ton des Ganzen die Träger des sonnendurchwärmten Lichtes werden, das ein profil perdu, ein Hälschen mit weichen Haar rundet oder das blonde Haar vergoldet. Das kleine trippelnde Völckchen, dessen unsichere wackelnde Bewegungen uns durch Jan Steen so unvergänglich bewahrt wurden, hat uns dieser Maler aufs Neue in unbeholfener bäuerlicher Tracht gezeigt.

Im Jahre 1844 in Utrecht geboren, empfing Neuhuys seinen ersten Unterricht von Gijsbertus Craeyvanger und ging dann auf die Antwerpner Akademie.

Hier fing er nach Antwerpner Manier als Historienmaler an, wobei er sich im Malen der Seide ausgezeichnet haben soll; auch portraitierte er in jener Zeit, und es mag wohl daher kommen dass die Frauenfiguren in seinen späteren Bildern, zumal in seinen Aquarellen, so schön und ihm eigentümlich sind. Erst im Jahre 1870 fing er an Interieurs zu malen.

Sein jung gestorbener Bruder Jozef Hendrikus, 1841—1890, verfügte als Landschaftsmaler über ein sehr feines Talent. Wir kennen von ihm eine „Dorfstrasse", auf der die Unbeweglichkeit der Häuser hinter dem feinen flaumigen Laub eines Weidenbaumes in ihrer Unberührtheit etwas von dem zeigt, was Verster in

A. NEUHUYS.

ERSTER UNTERRICHT.

seinen Wachs-Bleistiftzeichnungen gesucht hat, in denen bei konsequenterer Durchführung die Absicht vielleicht weniger erreicht ist als hier. Besonders liebte dieser Maler den grauen Ton der Dünen, und der Lichteffekt, den er darin gerne zum Ausdruck brachte, war wenn auch schwach, doch ungemein rein.

Bernardus Johannes Blommers, ein Haager, im Jahre 1845 geboren, der jüngste in dieser Künstlerreihe, ging wie so viele andere aus dem Lithographenhandwerk hervor. Er ist ein Schüler von C. Bisschop und besuchte die Haager Akademie, aber wie er sich selbst gebildet hat, zeigen seine Arbeiten nichts von seinem Lehrer, nichts von Israëls und wenig von Jacob Maris, den er vor allen andern bewunderte. Blommers hat nicht die zarte Auffassung von Neuhuys, er sieht seine Fischer mehr von der freudigen, von der robusten Seite. Seine kräftigen Kinder der See bilden denn auch einen starken Gegensatz zu den zarten nachdenklichen Kinderfiguren von Israëls.

Wie die meisten Maler fing er damit an, stark ausgesprochene Figuren zu malen, wie z. B. das kräftige Bildchen „Mutterfreude" im Städtischen Museum zu Amsterdam, ein Kabinetstückchen, das ausser Atmosphäre alle guten Eigenschaften eines Gemäldes besitzt.

Es stammt aus der Zeit, als unsre Maler sich noch stärker an die alten Meister und an ihr eignes Modell gebunden fühlten, die Zeit, in der das Streben nach breiteren Harmonien, nach feineren Farbenanalysen, nach leichterer Auflösung des Lichtes noch schlummerte. In dieser jungen Frau sieht man bereits das Gesunde seiner Kunst, welche später, ungefähr im Jahre 1882, sich am kräftigsten äusserte in dem wahrhaft imposanten Bilde des Haager Museums „die Fischfrau", die mit dem

B. J. BLOMMERS.

MUTTERFREUDE.

Zurechtmachen des Fisches beschäftigt ist; eine forsche Gestalt, kräftig in der Farbe, in tiefen roten Tönen gemalt, wogegen sich das Weiss der im Vordergrund auf roten Steinen liegenden Fische abhebt, das Licht auffängt und das schwüle Braun und Rot ergänzt.

Diese beiden Werke umschliessen sein Talent. Wenn er auch dem Strand bedeutende Motive entlehnt, die Fischfrauen noch so richtig sich in den Hüften wiegen lässt und sie in jene glitzernde Atmosphäre setzt, welche die Versteigerung des Fisches auf dem nassen Sand so schön macht, wenn er auch später eine fesselndere Beleuchtung gab: diese beiden Interieurs hat er nicht übertroffen. In den Bildnissen seiner Kinder dagegen zeigt er eine Kraft der Malerei, wie sie wenige in unserer Zeit besitzen, eine Spontaneität, eine Sicherheit, die an Frans Hals erinnert.

Der bedeutendste Schüler von Israëls ist wohl Artz gewesen. Er lernte Israëls bei dem Abendunterricht unter Royer an der Amsterdamer Akademie kennen, wo er am Tage unter Egenberger nach dem lebenden Modell malte. Aus dieser Zeit datiert das Zusammenarbeiten mit seinem Lehrer, dem er auch nach Zandvoort folgte. Später, als er seine Richtung gewählt hatte, ging er nach Paris, wo er sich mit Jacob und Matthijs Maris befreundete — letzterer malte hier das Portrait von Artz — und mit Kaemmerer, mit dem gemeinschaftlich er den Violinisten de Graan nach Italien begleitete. Israëls hatte nichts besseres gewusst, als ihn an Thoré (Burger) zu empfehlen, der ihn seinerseits wieder an den Naturalisten Courbet verwies, der ihm den Rat gab: „Louez un atelier, prenez un modèle et fermez votre porte".

Wenn man Artz als Schüler von Israëls mit seinem

D. A. C. ARTZ.

TRAUER.

Lehrer vergleicht, dann fällt auf, wie ihm das Mystische, das Dämmerige fehlt, das er so ganz besonders in Israëls' späteren Werken bewunderte. Er war sich dessen wohl bewusst. In einem Gemälde wie „Trauer", wo der Ausdruck der Betrübnis in der nach vorne gebeugten schluchzenden Frau im Gegensatz zu dem blühenden, ahnungslosen Kinde das vor ihr auf dem Tisch sitzt, so schön zum Ausdruck kommt, durchzittert die Trauer nicht wie bei Israëls die ganze Gestalt, sie spricht nicht aus jeder Einzelheit, die zum Bilde gehört. Artz ist positiver, er liebt es sich an das Modell zu halten und jedem Gegenstand seine Aufmerksamkeit zu schenken. Wie schön sind die Falten des Rockes gemalt, wie schön, des siebzehnten Jahrhunderts würdig, stehen die plumpen Kinderschuhe auf dem Fussboden, ein Jan Steen hätte es nicht besser machen können.

Richtig betrachtet war Artz einer unsrer ersten Realisten, der seine Liebe für die Natur auch bei der Behandlung seiner Modelle bethätigte und besonders in seinen ausführlichen, korrekten Studien nach der Natur ein feines Gefühl für die weisslichen Tonalitäten von Strand und Düne zeigte. Besonders glücklich war er im plein-air, ohne bei diesem Wort an ultramoderne Formen zu denken. Auch die Studien zu seinem berühmtesten Gemälde, „der Speisesaal im Pfründnerhaus zu Katwijk", gehören zum Besten und Ursprünglichsten, was wir in dieser Art besitzen. Er war sehr darauf aus seine Gemälde ordentlich auszuarbeiten und denen, die ihn baten doch den schönen Entwurf festzuhalten und abzuschliessen ohne in Einzelheiten zu verfallen, hielt er die alten Meister entgegen. David Adolphe Constant Artz ist im Jahre 1837 geboren und im Jahre 1890 im Haag gestorben.

Der einzige wirkliche Schüler Israëls war Hein Burger (1834—1899), der besonders die Lust am Krankhaften, die hie und da unter Israëls kerngesunder Natur zum Vorschein kommt, übernommen hat, von dem wir jedoch fein gemalte kleine Bildchen besitzen. Ausser ihm war der Interieurmaler Valkenburg ein treuer und erfahrener Jünger Israëls.

Hendrik Valkenburg (1826—1896) gestatteten die Verhältnisse erst in seinem beinahe vollendeten fünfzigsten Lebensjahr sich der Malerei zu widmen und in Israëls' Genre Anerkennenswertes zu leisten. Es waren ehrlich und einfach wiedergegebene Innenräume aus Bauernhäusern, meistens riesige Küchen, wie man sie in Twenthe findet. Valkenburg erzählte einmal, ehe er in seiner Larener Periode unter Mauve's Einfluss kam, dass Israëls ihm gesagt habe, die Farbe müsse in jedem Schatten ihre eignen Prinzipien behalten, dergestalt dass Blau blau bleibt, Rot rot usw. Längst hatte der Haager Meister, der unergründliche Maler des leuchtenden Braun, dieses Prinzip mit einer unbegrenzteren Lichtauflösung vertauscht, aber Valkenburg hielt daran fest und gerade darin beruht seine Kraft. Übrigens leistete er auch während seines Aufenthalts in Laren, besonders in seinen Gemüsegärten, recht Verdienstliches.

DIE HOLLÄNDISCHE ZEICHENGESELLSCHAFT.

Nicht mit einem Male kamen alle diese Maler zur Erkenntnis des vollen Umfanges ihres künstlerischen Könnens; nicht sofort erwachte das Bewusstsein der Zusammengehörigkeit einer älteren Generation gegenüber. Vielleicht trug die Thatsache, dass sie ungefähr

im Jahre 1876 gegen die von dem König gewählte Jury für die Preisverteilung bei einer städtischen Ausstellung protestierten, viel dazu bei. Zwei und dreissig Maler bezeichneten nämlich ihre Gemälde mit einem B. M. (buiten mededinging d.h. ausser Mitbewerb), und bildeten später im Jahre 1876 den Verein, die holländische Zeichengesellschaft. Jede Gehässigkeit lag dabei ferne, es war eine That gemeinschaftlichen Interesses, ein Mittel ihre Aquarelle zeigen und verkaufen zu können. Bles und Nakken gehörten auch zu den Mitgliedern. Die offizielle Partei jedoch, an deren Spitze Herman ten Kate stand, betrachtete es als eine feindselige That, aber die Contra-Ausstellung zu der ihnen König Wilhelm III im Jahre 1882 den Gothischen Saal zur Verfügung stellte, machte so gänzlich Fiasco, dass ihr keine zweite folgte, während die holländische Zeichengesellschaft, wenn sie auch nicht mehr die frühere Bedeutung besitzt, heute noch ein blühendes Unternehmen ist.

Diese Aquarellkunst, wie man sie im Gothischen Saal zu sehen bekam, war ein geistreiches Zeichnen in Farbe, ein geschicktes Aussparen des Lichtes. Die Auffassung verfiel oft in Einzelheiten oder war nur noch ein Illustrieren. Hauptsächlich waren es die Italiener, von deren Technik man im Anfang, so lange sie noch in ihrer vollen Kraft standen, viel lernte, die später aber ihre Fertigkeit mit geistreichen Farbenklecksen eine galante Figur, ein ausführliches Boudoir, schachspielende Herren zusammenzustellen bis zur Sinnlosigkeit kultivierten. Andere, wie Madou und bei uns David Bles und H. ten Kate, machten sehr kompakte Zeichnungen in derselben gedrungenen Weise, welche auch ihre gleichzeitigen Kabinetstücke zeigen.

PH. SADÉE.

NACHLESE.

Aber unter den Händen der Haager Meister war die Aquarellkunst etwas ganz anderes geworden. Ebenso wie die Ölmalerei wurde sie zur Stimmungskunst und entfaltete sich zum harmonischen Ganzen, sodass der holländische Impressionismus durch die verschiedenartigen Hülfsmittel dieser äusserst schwierigen Technik feinere Lichtauflösungen, überhaupt eine allgemeinere Modernität erreicht hat als die mehr klassische Kunst der Ölmalerei. Denn wenn mit Ölfarbe mächtiger, schwerer gewirkt werden kann, so ermöglicht die Wasserfarbe mehr Gefühlsäusserung und vor allem eine geistreichere Behandlung.

Wenn man die verschiedenartigen Zeichnungen dieser Meister betrachtet, findet man unsrer Meinung nach mehr Intuition, mehr Empfindsamkeit, mehr Nervosität bei ihnen als bei andern; es ist, wie Schopenhauer von der Musik sagt, als ob die Seele hier in den Fingerspitzen liegt, denn auf ihrer Feinfühligkeit scheint diese Kunst zu beruhen.

Bereits lange vor der Veranstaltung dieser Ausstellungen fand man Gelegenheit seine Aquarelle zu zeigen, nämlich auf den „Kunstbetrachtungen", die im Haag von der Gesellschaft Pulchri Studio, in Amsterdam von Arti et Amicitiae und früher von Felix Meritis veranstaltet wurden. Anfangs nur am Abend. Man sass dabei an langen Tischen und die Zeichnungen wurden herumgegeben. Eine Zeitlang wohnte die Königin, Prinz Hendrik, der Herzog von Sachsen-Weimar mit seiner Tochter ihnen regelmässig bei; und die Aquarellsammlungen von Prinz Alexander, Völcker van Soelen, Mesdag, Langenhuyzen sind auf diesen Abenden begonnen worden. Als die Anzahl der Mitglieder stieg wurden die Blätter auf Pulte gestellt, und heute noch werden diese Kunst-

J. J VAN DE SANDE BAKHUYZEN.

ANSICHT IM HAAG.

betrachtungen in Arti und Pulchri gehalten und sind wenigstens im Haag sehr besucht. Das Publikum war um das Jahr 1880 in Betreff der Kunst ziemlich reaktionär, und wir erinnern uns noch an die langen Reden, die vor den herrlichen Farbenzeichnungen von Jacob Maris gehalten wurden, an die Bedenken, die man über die Zukunft der Kunst äusserte, wenn man Skizzen, wie man die Zeichnungen von Maris nannte, als vollendete Arbeiten ausstellte.

Die Begründer dieser Ausstellungen waren Van de Sande Bakhuyzen, Fräulein van de Sande Bakhuyzen, Bisschop, Frau Bisschop-Swift, Bles, Blommers, Bosboom, Henkes, Israëls, Jacob und Willem Maris, Mauve, Mesdag, Sadée und Stortenbeker, aber auch die Maler Artz, Duchattel, Nakken, Albert Neuhuys, C. S. Stortenbeker, E. Verveer und Weissenbruch nahmen als einfache Mitglieder daran teil, — während Alma Tadema in London, Allebé und J. W. Bilders in Amsterdam, David und Pieter Oyens, de Famars Testas, Gabriël und Roelofs in Brüssel, Rochussen in Amsterdam, einige Belgier, unter ihnen Emile Wouters, und viele Italiener, unter ihnen Segantini, zu Ehrenmitgliedern ernannt wurden und sich an den Ausstellungen beteiligten. Durch diese grosse Teilnahme erzielte man eine Verschiedenartigkeit der Auffassung und Technik, durch welche sie zu Ausstellungen wurden, wie man sie früher bei uns nicht kannte, begrenzt, fesselnd und schön; und da sie im August gehalten wurden, einer Zeit wo viele Fremde in den Haag kommen, trugen sie dazu bei, und das war ihr Hauptzweck, unsrer Aquarellkunst auch in der Fremde Ansehen zu verschaffen.

Wenn man die Reihe jener Maler, die sich in der modernen Aquarellkunst auszeichneten, technisch be-

trachtet, dann kann man sagen, dass Allebé und Bosboom die beiden äussersten Grenzen der modernen holländischen Aquarellkunst bilden, und dass zwischen den preziösen Mosaiken des ersteren und den suggestiven Linienranken des letzteren die von Licht- und Farbe durchtränkten Zeichnungen von Jacob Maris, das jauchzende Grün von Willem Maris, die treffenden Mauve's, die alchymistischen Interieurs von Israëls, die luftig gebauten und doch konstruktiven Zeichnungen von Weissenbruch, die in Farben wiedergegebenen Strandeindrücke von Mesdag und die gelehrte Aquarelltechnik von Neuhuys liegen; während Bauer, Breitner, Van der Maarel, Suze Robertson und de Zwart, der erste am nächsten bei Bosboom, der letzte am nächsten bei den Brüdern Maris, sich hierzwischen bewegen, und Artz, Bisschop, Blommers und Gabriël sich in ihren Aquarellen von ihren Ölmalereien durch keine besondere Technik unterscheiden, was sonst in der That bei den meisten Malern der Fall ist.

Allebé verfügt über ein so hohes Mass technischer Kenntnisse, wie man es auf dem Gebiete dieser Kunst im allgemeinen nur bei den orientalischen Völkern antrifft; und in Zeichnungen wie sein „Alligator", scheint ihm jeder germanische Geist fremd zu sein und wenn man die Linie seines kunstvollen Verfahrens, in dem die einzelnen reinen Farben gleich Edelsteinen stehen, weiterzieht, kommt man zu jenem andern modernen Künstler, der es gleichfalls verstand die Wasserfarben zu einer Herrlichkeit von Edelsteinen und Farben zu steigern; wir meinen den sonderbaren Streber Gustave Moreau. Bosboom's Technik schien nur da zu sein, um seine grossartigen Synthesen zu ermöglichen, d.h. sie war ein unaufhörliches Aufopfern des Kleinen für das

Grosse, spontan und doch wohlerwogen, einfach und doch ebenso wenig nachzumachen als die komplizierte Technik von Allebé, aber sie führte mehr zum Ausdruck der Linie, Veranschaulichung des Weiten, sie war klassischer und grösser als die modernere Technik Allebés, der schon vor dreissig Jahren die Schönheit in der Materie der Farbe suchte.

Jacob Maris, dessen Platz technisch zwischen Allebé und Bosboom ist, und der wie überall auch hier das Gleichgewicht hält, hat auch in seinen Aquarellen nicht aufgehört die Farben- und Lichtauflösungen zu vervielfältigen. Wie in den Ölgemälden ist auch in seinen Zeichnungen die Linie ungreifbar. Glaubt man jedoch, dass es in diesen savourösen Tonreihen keine festen Linien giebt, so sieht man sie energisch, voll spontanen Lebens von dem Horizont sich ablösen und bis auf den Vordergrund treten, wo sie wieder durch die greifbare Atmosphäre weggefegt werden.

Bei Mauve ist es die Zeichnung, in die er die packenden momentan erfassten Töne hineinsetzt, kurz und flott. Im Gegensatz zu Jacob Maris, der die Auflösungen vervielfältigte, ist Mauve der Vereinfacher, der ohne Umwege seinem Stoff die abgegrenzte Form, seiner Handlung Einheit giebt, und die Plane der Landschaft durch positive Linien feststellt, während das Aquarell von Willem Maris beinahe immer in Übereinstimmung mit seinen impressionistisch gemalten Werken ist. Seine besten Gemälde, in denen der ursprüngliche Eindruck einem glänzenden Erguss gleich durch das ganze Werk hindurch festgehalten ist, zeigen uns dieselben Eigenschaften wie seine Zeichnungen, und nur in den Entenmotiven haben seine Aquarelle eine Frische, eine Leichtigkeit der Komposition, eine Ausdrucksfähigkeit,

J. H. L. DE HAAS.

FRÜHER MORGEN.

mit einer leisen Neigung zum nobel Dekorativen, die seinen Gemälden fremd ist.

Josef Israëls' Manier zu zeichnen ist ebenso unentwirrbar, wie seine Ölmalerei, es ist dasselbe Gewirr von Tönen und Kritzeln, von braunen und rötlichen Strichen, von vagem Blau, von glänzendem Schwarz, von silbrigem Weiss; nur erscheint alles dünner, transparenter in den wiederholt abgewaschenen Zeichnungen; noch dunstiger, noch blonder ist das Licht, welches das Zimmer gleichsam durchstäubt oder zwischen den Bäumen am Kanal zittert. Ausserdem hat er einige kleine Bildnisse in Wasserfarbe gemacht, die in schlichter Zeichnung, geistreichem Vortrag und klarem Ausdruck sowohl als Portrait wie als Aquarell unübertroffen sind. Das Bild von Weissenbruch — es ist gewiss unmöglich diesen Kopf schneidiger wiederzugeben — so wie das des Malers Witsen werden stets Muster von Aquarellportraits bleiben.

Albert Neuhuys hat die Technik der Aquarellkunst zu meisterhafter materieller Wiedergabe benutzt und für seine Auffassung des Interieurs ist Wasserfarbe noch geeigneter als Ölfarbe, so dass seine jährlichen Einsendungen an die Zeichengesellschaft in der That durch die feste Modellierung und gesunde helle Farbe der Gesichter überraschten. Jacob Maris rührte absichtlich ein Kindergesichtchen so wenig wie möglich an, gerade nur so viel um das unbewusste Leben wiedergeben zu können; Neuhuys verfuhr bei demselben Farbenarrangement mehr als Portraitmaler.

Niemand jedoch hat die Aquarellkunst flotter, tiefer und genialer zu behandeln verstanden als Breitner, welcher der jüngeren Generation angehört, die unter den grossen Meistern der Haager Schule heranwuchs.

Doch er gehört ebenso wie Bauer, Izaäc Israëls, wie Poggenbeek, Verster, Suze Robertson und einige andere, welche der Zeichengesellschaft mit ihren Beiträgen neues Leben brachten, in ein folgendes Kapitel.

FORTSETZUNG DER HAAGER MALERSCHULE.

Eine Malerschule wird nicht nur von einzelnen grossen Meistern, die unabhängig von ihren Vorgängern zum Bewusstsein ihrer eigenen Persönlichkeit gekommen sind, gebildet. Wie eine Kathedrale aus dem Gewirr von grossen und kleinen Häusern und Strassen hervorragt, so erheben sie sich aus einer ganzen Schaar von Malern, die hie und da vielleicht von vorwärtsstrebenden Zeitgenossen beeinflusst, aber doch, der eine mehr der andere weniger, den Traditionen ihrer Lehrer getreu geblieben sind.

Die meisten derselben sind und waren gute Landschaftsmaler mit grosser Liebe für die Natur, denen aber Temperament und Einbildungskraft fehlte, um die dargestellten Einzelheiten zu einem grossen, lyrischen Ganzen auszubauen, die andrerseits jedoch durch die Anstrengung mit der neuen Richtung Schritt zu halten ihre epische Kraft einbüssten, kurz welche die Dinge mehr um der Dinge willen und nicht wegen der Beleuchtung oder der Farbe malten.

Zu diesen Malern, chronologisch geordnet, gehören:

Elchanon Verveer (1826—1900), der wie Israëls, Artz und Blommers das Fischerleben am Strand zum Gegenstand seiner Darstellung wählte. Er war der jüngste von den Malern gleichen Namens, alle echte Haager, künstlerisch beanlagt aber wenig piktural. Er malte seine

Scheveninger Figuren, besonders alte Fischertypen, zum Teil in Israëls' Auffassung, zum Teil mehr illustrierend. Unsrer Meinung nach hatte er das meiste Talent zum Karikaturenzeichner, jedoch bot sich ihm dazu hier zu Lande zu wenig Gelegenheit, wenigstens nicht genügend zum Broterwerb. Als Maler fehlte ihm die Kraft um einem Gemälde die richtige Abgrenzung zu geben, was gerade eine besondere Eigenschaft zeines Bruders Samuel Leonardus (1813 1876) war, der Städteansichten oder Episoden aus Scheveningen in der Art von Waldorp malte und sich mehr durch Geist als malerisches Gefühl auszeichnete.

Der Tiermaler Pieter Stortenbeker (1828—1898), ein Schüler von H. van de Sande Bakhuyzen und J. B. Tom hat keinen seiner beiden Lehrer übertroffen, ja nicht einmal erreicht. Der jung gestorbene Daan Koelman und Toon Madlener waren seine Studienfreunde und seine Freundschaft mit Bisschop war so gross, dass sie die Beinamen Kastor und Pollux erhielten. Er teilte die Leidenschaft seines Freundes für Kunstantiquitäten, und ein grosser Teil der seltenen Sammlung Bisschops stammt aus der Zeit ihrer Freundschaft.

Obwohl der Bau seiner Kühe technisch gut war, gaben die scharf sich von der Luft abschneidenden Formen, die hartgrünen Weiden ohne jeden Hintergrund, ohne Atmosphäre seinen Werken wenig Anziehendes. Eine Abendlandschaft von einer kleinen Mondsichel beleuchtet ist wohl die feinfühligste Skizze, die er gemacht hat. Übrigens hat er als Sammler von Aquarellen und als Sekretär der Zeichengesellschaft lange Zeit eine bedeutende Rolle unter den Malern gespielt. Zufällig kam ein Teil seines Briefwechsels in meine Hände; er giebt einen hübschen Einblick in seine Interessen, seine Sorge

TH. DE BOCK.

WEG NACH HEELSUM.

für schwächere Kunstgenossen. Alle Namen unsrer grossen Maler, die sich freundschaftlich oder anerkennend äussern, sind darin zu finden, woraus man schliessen kann, dass er die übernommenen Pflichten gewissenhaft erfüllte.

Johannes Hubertus Leonardus de Haas aus der Provinz Geldern, geboren im Jahre 1832, hatte denselben Lehrer als Mauve und besuchte ebenfalls die Amsterdamer Zeichenakademie. Noch jung ging er nach Brüssel, und wenn er dort vielleicht sich einen zu reichlichen Gebrauch von weisser Farbe angewöhnte, so zeigt er doch in seinem Gemälde „Früher Morgen", das sich im Rijksmuseum befindet, eine grosse Kraft in der Form und ein Suchen nach Atmosphäre. Vielleicht erscheint es von unserm heutigen Standpunkt aus betrachtet kräftiger, als es zur Zeit seines Ankaufs im Jahre 1878 taxiert wurde. Ausserdem hat er sich als langjähriger Vertreter der holländischen Maler bei den Münchener und Dresdener Ausstellungen verdienstlich gemacht.

Julius Jacobus van de Sande Bakhuyzen, im Jahre 1835 geboren, war der Schüler seines Vaters und ein tüchtiger Landschaftsmaler, der besonders in Waldlandschaften seinen eignen Stil gefunden hat. Früher malte er Motive, die denen von Jacob Maris nicht unähnlich sind, Wasser, Brücken, Häuser mit mehr Licht und Farbe als seine späteren Werke zeigen. Ein gutes Beispiel der letzteren findet sich im Museum Boymans, der ersteren im Haager Museum.

Von Willem Carel Nakken, im Jahre 1835 geboren, dem Schüler von Dona, befinden sich in einigen Museen gute Gemälde mit Pferden, die, wenn sie auch nicht schön gemalt, und weniger forsch als die von Wouter Verschuur

L. F. H. APOL.

EIN TAG IM JANUAR.

sind, doch recht tüchtig genannt werden müssen.

Paulus van der Velden, geboren im Jahre 1837, der kraftvolle Rotterdamer Interieurmaler, der im Haag wohnte, besass zwar nicht das Harmonische, das Musikalische der grossen Meister, aber seine robuste Kunst war eine solide, und wenn die Bausteine, die er zum hohen Hause unsrer Kunst beitrug auch keine Giebelsteine waren, so waren sie doch von gutem Gehalt; wenigstens wenn er sich nicht zum Sentimentalen verleiten liess, wie in dem Violoncellspieler im Haager Museum, wo ihn die Romantik gefangen hielt. Seit vielen Jahren ist Van der Velden nach Australien übergesiedelt, aber das kräftige Gemälde „Dubbel blank" in Amsterdam ist ein bleibendes Zeugnis für die Tüchtigkeit dieses Malers, des Lehrers von Suze Robertson.

Philip Sadée, der im Jahre 1837 im Haag geboren wurde, ist ein Maler von mehr Bedeutung. Sein Gemälde im Rijksmuseum „Nachlese" zeichnet sich durch die feine Malweise und den klaren Vortrag aus, wenn auch ein Naturalist in den Figuren etwas Theatralisches finden mag. Er ist dem intimen holländischen Land- und Strandleben in gewissem Sinne fremd geblieben, was einesteils wohl der Leitung des Klassikers Van den Berg andernteils den Einflüssen, die später in Düsseldorf auf ihn wirkten, zuzuschreiben ist. Obgleich er ein tüchtiger Zeichner ist, und seine Strandfiguren eine natürliche Gruppierung zeigen, obgleich er sich in den grauen Farbentönen der Brüder Maris bewegt, so fehlt ihm doch der volle Ton und das Gefühl für die Werte, die ein echter Maler bei der Komposition gegeneinander abwägen muss. Für uns ist die Dünenansicht „Nachlese" sein bestes Werk, für andre sein Bild „Allerseelentag auf dem Père la Chaise."

Pieter ter Meulen, geboren im Jahre 1843, wollte eigentlich Litteratur studieren, wandte sich aber später unter der Leitung H. van de Sande Bakhuyzen's der Malerei zu. Ter Meulen gehörte zu den aufrichtigsten Bewunderern von Mauve's Talent, ohne trotz derselben Stoffe in Pastiche zu verfallen. Er besitzt nicht die reine malerische Auffassung seines berühmten Vorbildes, und das Zeichnerische in der Zusammenstellung seiner Gemälde wird nicht durch den vollen Farbenton verdeckt, ja, im allgemeinen kann man sein Kolorit hart nennen. Doch besitzt das Museum Mesdag ein Aquarell von ihm, „Nachtaufenthalt von Schafen in Drenthe", in dem die Farbe zu höherer Wirkung gebracht ist als man es bei Mauve gewöhnt ist, wenn ihm auch die Naivität und Sorgfalt abgeht, die Mauve auszeichnete.

Gerke Henkes, im Jahre 1844 in Delfshaven geboren, ist der Schüler von J. Spoel und besuchte die Antwerpener Akademie. Er wählt sich seine Stoffe aus der kleinbürgerlichen Welt und malt mit Vorliebe Bürgersfrauen mit steifen weissen Hauben, etwas ängstlich und trocken; häufig gut in der Komposition hat er seine Manier mit seinen Stoffen in Übereinstimmung gebracht. Seine Studien sind flotter gemalt. Als die Anekdote vielen noch Genuss bereitete, hatte er einen mässigen, nicht unverdienten Erfolg.

Edouard Alphonse Victor Auguste van der Meer (1846—1889) hat das Verdienst die Polderländer, in denen Weissenbruch und Gabriël sich als die ersten ihre Motive holten, tüchtig und ehrlich wiederzugeben. Wenn er nicht durch und durch Maler wäre, könnte man ihn den Topographen der südholländischen wasserreichen Gegend nennen, denn niemand versteht es wie er bei Herbst- oder Winterstimmung das dünne Schilf,

einen Kahn oder ein kleines Gehölz, welche die glatte Fläche dieser Wassertümpel unterbrechen, so einfach, so sachlich zu beschreiben. Es mag sein, dass der Grund zu der manchmal all zu grossen Gleichmässigkeit seiner Arbeiten in seiner Taubstummheit lag, wodurch er zu sehr in sich gekehrt war; andererseits erhöhte sie gerade das Verstehen der stillen Natur. Bei der Auktion der Sammlung Titsingh lernten wir eine Winterlandschaft von ihm kennen, die in Darstellung und Faktur nur von den allergrössten Meistern übertroffen wird. Er wurde im Haag geboren, erhielt seinen ersten Unterricht auf der Zeichenakademie Minerva in Groningen, an der er während seiner Erziehung in der Taubstummenanstalt besondre Zeichenstunde bekam. Zu seinen Eltern nach Delft zurückgekehrt, lernte er an der Akademie die Perspektive, später erteilte ihm P. Stortenbeker hie und da seinen Rat. Man sagt, dass er sich die Krankheit, die ihn so früh dahinraffte, durch das stundenlange Malen im Winter draussen zugezogen habe. Auf Versteigerungen wurden seine Bilder gut bezahlt. Er würde zu unsern grössten Malern gehört haben, wenn seine Werke neben der Ursprünglichkeit und Sorgfalt, die sie auszeichnen, etwas mehr Leben gezeigt hätten. Seine besten Leistungen, seine Zeichnungen, sind nur in England gut vertreten.

Auch einige Malerinnen gehören diesem Zeitabschnitt an.

Henriette Ronner-Knip wurde im Jahre 1821 in Amsterdam geboren. Sie war die Schülerin ihres Vaters, des Malers J. E. Knip, und ist gewiss die bekannteste Malerin dieser Zeit. Von Anfang an malte sie mit grosser Vorliebe Tiere, Hunde und vor allem Katzen, und der natürlichen Wiedergabe junger Salonkätzchen verdankt sie ihre Berühmtheit. Trotzdem sie den innersten

F. J. VAN ROSSUM DUCHATTEL.

WINTERLANDSCHAFT.

Charakter des geschmeidigen Katzenkörpers und die typischen Bewegungen desselben nicht erfasst, so wirken doch ihre Bilder, auf denen spielerische Kätzchen in der Scenerie von seidnen Kissen und Gardinen, in einem Malkasten oder Klavier zum Stillleben arrangiert sind, als angenehmes Ganze.

Maria Philippine Bilders-van Bosse (1837—1900) eine Haager Landschaftsmalerin, die unter der Leitung von Malern wie Bosboom, Van de Sande Bakhuyzen und vor allem unter der trefflichen praktischen Leitung ihres späteren Gatten J. W. Bilders leicht die Schwierigkeiten der Technik überwand, hat in einfacherer Weise die komplizierteren Empfindungen des grübelnden Bilders in Kleingeld umgesetzt. Die Motive zu ihren Landschaften waren meistens aus der Gegend von Oosterbeek, Heelsum und dem Doorwerth, und mit Geschmack und flottem Pinsel malte sie die silbrigen Buchen. Im Privatbesitz Mesdags befindet sich ein Aquarell von ihr — die niedrigen Häuser einer Tabakstrocknerei im Schnee — in dem Lichteffekt und Wiedergabe höher stehen als in irgend einem ihrer übrigen Werke.

Sina Mesdag-van Houten, im Jahre 1834 in Groningen geboren, die Gattin H. W. Mesdags, hat erst nach ihrer Übersiedelung in den Haag zu malen angefangen. Sie bildete sich eigentlich an den Bildern der französischen Maler, die das Ehepaar Mesdag sammelte. Die erste Anleitung zum Zeichnen erhielt sie von d'Arnaud Gerkens, ausserdem hat sie, nach ihrer eignen Aussage, viel von Harriet Lindo gelernt, einer begabten Malerin, die nicht erreicht hat, was ihrem Talent nach möglich gewesen wäre. Es birgt sich in ihr eine gefühlvolle Künstlerin, welche die weite trostlose Einsamkeit der Heide und der Dünen in grossartiger Weise anschaulich zu

J. C. KLINKENBERG.

HOFJE VAN DAM.

machen weiss. Auch hat sie vortreffliche Stillleben und in ihrer ersten Zeit, als ihr Streben noch begrenzter war, kleinere Früchtestillleben, später einige Prunkstücke in modernem Stil gemalt. Man wird selten noch Meister der Technik, wenn man das Malen nicht von Jugend an übt, aber die Gefühlsäusserungen einer solchen Künstlerin verschaffen häufig mehr Befriedigung, als die besser und gleichmässiger gemalten Placiditäten von technisch vollkommeneren Malern.

Margaretha Roosenboom (1843—1898), die Enkelin von Schelfhout und spätere Gattin des Landschaftmalers J. G. Vogel vertritt mit Gerardina Jacoba van de Sande Bakhuyzen (1826—1895) auf den Ausstellungen im Haag und an andern Orten das weibliche Element. Der Platz, den sie dabei einnimmt ist ein bescheidener, aber sie hat sich mit ihren Blumen und Früchten einen guten Namen erworben. G. J. van de Sande Bakhuyzen war die technisch überlegene, während sie mehr künstlerisches Gefühl besass, welches sich hauptsächlich in einem eigenartigen, häufig romantischem Farbenarrangement mit schmelzendem Vortrag äussert. Während ihrer Studienzeit neigte sie für kurze Zeit zur Dekorationsmalerei und dies haftet all ihren Arbeiten etwas an. Man hat sie einmal eine schöne Geige mit nur einer Saite genannt, und diese Saite lässt sie in den weissen Rosen im Haager Museum erklingen. Ihre Malweise lässt sich jedoch nicht von einem rezeptmässigen Verfahren freisprechen und nicht selten erhielten ihre Blumen durch ein seifiges Weiss etwas Wächsernes, Unwahres. Ihre Arbeiten hatten viel von dem, was man das mild Weibliche zu nennen pflegt, wodurch es oberflächlichen Liebhabern gefiel.

Beide besassen sie jedoch nicht das tüchtige Talent der

G. POGGENBEEK

AM WASSER.

um zwanzig Jahre jüngeren Maria Vos, die sich mehr an die altholländischen guten Eigenschaften hielt, und deren Stillleben im Museum Boymans beweist, dass sie bei uns als Stilllebenmalerin ihresgleichen nicht findet.

DAS ERSTE JÜNGERE GESCHLECHT.

Es ist eine auffallende, aber nicht einzig dastehende Thatsache, dass das erste Geschlecht, welches auf die grossen Meister folgt, von diesen wenig gelernt zu haben scheint. Bewundert hat diese erste jüngere Generation die Arbeiten der Brüder Maris ohne Zweifel, aber ihr Einfluss ist nicht in ihr Wesen durchgedrungen, und ihre ersten Lehrer haben das Übergewicht behalten; der Unterscheid im Alter war zu gering, als dass sie die direkten Schüler ihrer grossen Zeitgenossen hätten sein können. So scheint das Erbe von Jan Bedijs Tom auf Johannes Martinus Vrolijk 1846—1896, den Schüler P. Stortenbekers, übergegangen zu sein, beide waren ruhige und ehrliche Arbeiter. Vrolijk, der wenig sensitive aber tüchtige Maler von Weiden und Vieh, hat sich besonders durch die Radierungen seiner eignen Werke hervorgethan, und durch ihn angeregt beschäftigten sich auch die grossen Meister wieder mit Radieren. Die Presse von Pulchri Studio stand unter seiner Aufsicht, und wir verdanken ihm die Radierung einer Mühle von Jacob Maris, die trotz der dürftigen Behandlung ganz und gar den Geist des grossen Meisters wiedergiebt.

Richard Bisschop, der im Jahre 1849 in Leeuwarden geboren wurde, ist ein gebildeter Maler von Kircheninterieurs, in denen er es zu grosser Vollkommenheit brachte. Hie und da zeigen seine aquarellierten Kirchen-

N. BASTERT.

DAS SCHLOSS OUDAEN.

interieurs in der Dämmerung, welche neben dem Licht der Kerzen und dem matt durch die Scheiben hereinfallenden Tageslicht die Säulen umhüllt, Verwandtschaft mit Israëls; während andererseits sich der Einfluss seines Onkels und Lehrers C. Bisschop in seinen Bildern bemerkbar macht; auch machte später das robuste Talent von P. van der Velden grossen Eindruck auf ihn. Er begann seine Laufbahn als Architekt und besuchte daher zuerst die Akademie der bildenden Künste und technischen Wissenschaften in Rotterdam. Obwohl er auf diesem Gebiet mit Erfolg arbeitete und im Jahre 1868 einen von der Gesellschaft zur Beförderung der Baukunst ausgeschriebenen Preis erhielt, beschloss er doch im Jahre 1869, seiner alten Neigung zur Malerei zu folgen. Er nimmt als Maler eine gesonderte Stellung ein. Seine Kircheninterieurs sind unabhängig von Bosboom's Auffassung und zeigen mehr Übereinstimmung mit denen des siebzehnten Jahrhunderts. Richard Bisschop verfügt über eine anerkennenswerte Faktur und ein angenehmes Farbenensemble; auch ist er ein guter Zeichner.

Marinus Boks (1849—1885), der direkte Schüler Mauve's, den seine poetische Naturauffassung zu den feinblonden Dünen hinzog, war ein echter Landschafter und in den wenigen Werken, die uns aus seinem kurzen Leben bekannt geworden sind, sagt er uns von den Dünen etwas, was vor ihm noch keiner gesagt. Doch mag das Urteil nicht ganz richtig sein, da Jacob Maris während seiner Krankheit mehrmals mit seiner machtvollen Hand seine unvollendeten Gemälde ordnete.

Lodewijk Frederik Hendrik, bekannt unter dem Namen Louis Apol, wurde im Jahre 1850 im Haag geboren, wo er die Akademie besuchte und ein Schüler von

J. Hoppenbrouwers und von P. Stortenbeker war. Apols Talent liess sich gleich in seinen ersten Arbeiten in seinem vollen Umfang reif und gross erkennen, so dass er in einem Alter von fünf und zwanzig Jahren sich bereits einen Namen gemacht hatte, hauptsächlich durch die Winterlandschaft „Ein Tag im Januar", die sich jetzt im Städtischen Museum zu Amsterdam befindet, und heute noch durch die Anordnung, durch die breite Malweise und grosse Natürlichkeit Bewunderung erregt. Wenn nicht ein sehr feiner, so war es doch ein kräftiger Griff für einen jungen Maler. Trotz einzelner guter Schneelandschaften, unter denen eine wahrhaft vortreffliche, ebenfalls im Städtischen Museum zu Amsterdam, hat er eigentlich nicht gehalten, was er in seinem ersten Werk versprach; aber freilich konnte er auf seinem Gebiet auch nicht viel weiter kommen, da er in einem Alter, wo andere noch unsicher sind oder noch studieren, bereits so Tüchtiges leistete.

Theophile de Bock (1851—1905) ist eine kräftigere Figur. Obwohl er ein Schüler von Van Borselen und besonders von Weissenbruch war, zeigte er sich gleich in seinen ersten Landschaften kräftig, vornehm und poetisch, von Corot inspiriert, während er später mehr zu Jacob Maris hinneigte und mit dessen Palette gleichmässig helle, kräftig konzipierte Wassertümpel malte. Vor einiger Zeit sahen wir in einer Kunsthandlung eine dieser schweren, reifen, ausgearbeiteten Wald- und Dünenansichten, ungefähr aus dem Jahre 1875; der Maler war also als er dies Gemälde, das Werk eines Meisters, schuf vierundzwanzig Jahre alt. Allmählich wurde er mehr er selbst, und wenn er auch dabei an der geliehenen Pracht verlor, so schlug er doch einen eigenen Weg ein, und wir glauben gerne,

dass dies Verlangen nach Unabhängigkeit der Grund zu seiner Übersiedelung in ländliche Umgebung gewesen ist. Ausser in seinen frühesten Gemälden, äussert sich sein Talent wohl am schönsten in seinen Kreidezeichnungen. Hier liegt seine Kraft und seine Zartheit, und zugleich blickt bereits seine spätere Selbständigkeit durch, ohne das Prunkhafte im Vortrag, was seinen gewandt aufgebauten Landschaften das Harmonische raubt.

Johannes Christiaan Karel Klinkenberg, im Jahre 1852 im Haag geboren, ist der Maler von Städteansichten, der die Häuser in der Sonne täuschend wiedergiebt, topographisch genau wie Springer, nur weniger farbig und weniger durchdacht in der Komposition. Er malt die alten holländischen Gebäude, Grachten und Plätze kühl und gewandt in einer Malweise, die selten seinen Lehrer Bisschop verläugnet; man hätte von ihm erwarten können, dass er sich für dieses Genre den vortrefflichen Jan Weissenbruch mit seiner reifen schönen Faktur zum Führer gewählt hätte, er hat jedoch seinen Anlagen entsprechend seine eigne Auffassung gefunden, und wenn sie nicht in das Reich der echten Malkunst gehört, ist sie doch jedenfalls populär.

Herman Johannes van der Weele wurde im Jahre 1852 in Middelburg geboren, besuchte die Haager Akademie und folgte, besonders in seinen Studien mit viel Kraft den Traditionen Mauves, ohne dessen Zartheit, ohne dessen Geist im Zeichnen. Besonders leiden seine ausgeführteren Gemälde häufig an Schwere und dem Mangel an Atmosphäre.

Der Amsterdamer Maler George Poggenbeek, (1853—1902) hat es verstanden in besonders distinguierter Auffassung den Begriff der Landschaft, Weiden

HENRIËTTE RONNER-KNIP.

UNTER UNS.

mit Vieh, die bei uns in so mannigfaltiger Art von den grossen Haager Meistern gemalt wurde, zu veranschaulichen. Zu der Feinheit von Mauve fügte er das üppige Grün, das Willem Maris in seinen Entenmotiven hat, und wem ihm die Leidenschaft des letzteren und das Naive des ersteren abgeht, so verfügt er über ein feines an's Dekorative streifende Linienschema, wodurch seine Komposition an Vornehmheit gewinnt, was sie an Kraft verliert. Er besitzt das Insichgekehrte, was die Amsterdamer Maler häufig auszeichnet. Er schöpfte seine Farben nicht aus der Überfülle eines farbenreich empfindenden Gemütes; seine glänzend schwarzen Kälber in dem leuchtendem Grün der Weiden machen eher den Eindruck einer wohlüberlegten Farbenzusammenstellung, als dass sie uns an ein kräftig erfasstes Bild aus der Natur erinnern; — eine Ausnahme davon machen vielleicht seine ersten Baumgärten mit Kälbern und ein Bauerngehöft. Jedenfalls ist er der feinste Landschaftsmaler dieser Generation.

Poggenbeek sollte Kaufmann werden, durch den Umgang mit dem frühverstorbenen sehr talentvollen Maler Hanrath erwachte in seinem neunten Jahr die Lust zum Zeichnen und Malen in ihm und er erhielt hierin von Z. H. Velthuizen Unterricht, einem Maler, der wenig von sich reden machte, der aber viele Schüler bildete. Auch hat er durch den Verkehr mit Bastert viel gelernt; seine ersten Studienjahre verbrachte er in der Provinz Utrecht, wo er die kompakten Baumhöfe mit Kälbern malte, in denen er so ganz er selbst ist. Mit Bastert zusammen wohnte er sieben Jahre in Breukelen; auch malte er in der Normandie und Bretagne mit gutem Verständnis der französischen Natur helle frisch erfasste Städteansichten.

MARIA VOS.

STILLEBEN.

Nicolaas Bastert, im Jahre 1854 in Maarseveen geboren, ist ein echter Landschafter. Er besuchte die Amsterdamer und die Antwerpener Akademie, war ein Schüler von Marinus Heyl, hat sich aber vor allem im Haag nach den Brüdern Maris und Mauve gebildet, in deren Auffassung er mit ruhiger Kraft gute Werke schuf. Er zeichnete sich in Fluss- und Wasserlandschaften aus, zu denen er seine Motive bezonders an der Vechte und an den Amsterdamer Kanälen fand.

Fredericus Jacobus van Rossum Duchattel, im Jahre 1856 in Leiden geboren, ist durch die Leichtigkeit seines Talentes, das sich einzig an den Malern und Gemälden seiner Umgebung heranbildete, ein auch im Ausland berühmter Maler geworden. Er malte ebenso wie Bastert, wenn auch weniger malerisch, Ansichten von der Vechte. Er besitzt besonders in Wasserfarbe eine Fertigkeit, die es ihm möglich macht mit derselben Leichtigkeit eine Flussansicht auf einen braunen Kaffeesack als auf ein Blatt Whatman zu malen. Von Anfang war sein Lieblingsmotiv Wasser mit einem Landhaus, einem Gartenhäuschen und Boot. Und diese Bilder, als Hintergrund ein Sonnenuntergang, der sich in dem durchscheinenden Wasser des Kanals wiederspiegelt, sind so recht nach dem Geschmack des Publikums, dem ein billiger Effekt gefällt, dem das scheinbar aus dem Ärmel geschüttelte Bewunderung erweckt, wenn es wenigstens nicht das Ansehen einer Skizze hat, und ohne Leidenschaft mit Geschmack durchgeführt ist.

Jacobus Simon Hendrik Kever, im Jahre 1854 in Amsterdam geboren, ist, obwohl ein Schüler von P. F. Greive, schon früh in die Fussstapfen von Albert Neuhuys getreten. Er scheint zu den Malern zu gehören, die bei einem guten Farbensinn und einer leichten Art

SINA MESDAG-VAN HOUTEN.

IM TWIKKELSCHEN WALD.

zu malen die Form eines andern brauchen, in der sie sich ausdrücken können; so sind es häufig gute Neuhuys, die er malt.

Tony Lodewijk George Offermans, im Haag im Jahre 1854 geboren, hat in seinen Handwerker-Interieurs, in denen sich der Einfluss der Haager Schule einerseits und der von Th. Mesker andererseits bemerkbar macht, gut gemalte Bilder geschaffen, die durch die tüchtige Malweise und die getreue Wiedergabe der Typen von selbst gut sein müssen. Er ist ein Schüler von Blommers und indirekt von Artz, und was mehr heisst, er ist der Sohn der grössten lyrischen Sängerin, die wir in unserm Lande besessen haben, Frau S. Offermanns-van Hove, die ihrerseits aus einer Familie stammt, in der sowohl die Malerei wie die Musik gepflegt wurde.

Die beiden Amsterdamer Maler Jan van Essen (geboren 1854) und J. H. Wijsmüller (geboren 1855) kann man, da sie sich häufig der Formen der Haager Schule bedienten, zur Nachblüte derselben rechnen. In einem Aquarell, eine Sägemühle, das mehr gezeichnet als gemalt ist, hat der letztere wohl sein ursprüngliches Talent geäussert, während der erste in seinen Tierbildern, Stillleben und Landschaften als ein abgeklärter Maler erscheint.

Jan Hoynk van Papendrecht (geboren 1858) studierte in Antwerpen und München. Er ist aus der Schule Rochussens und Breitners hervorgegangen, und obgleich er weder die Feinheit des ersteren noch die Kraft des letzteren besitzt ist er ein geschickter Illustrator, dessen Zeichnungen in dem Daily-Graphic sehr erwünscht und am Platze sind.

Aus einer Anzahl jüngerer Maler, die noch nicht Zeit genug gehabt haben, sich voll entwickeln zu können, möchten wir zwei, die ganz aus diesem Milieu hervor-

gewachsen sind, nennen: Louis van Soest, (geboren 1864) der ein feines, manchmal etwas oberflächliches und schwaches, aber doch echtes Talent besitzt, durch das er eine Mondnacht mit Schnee schaffen konnte, die sowohl in der Farbe wie in den Linien schön und eigenartig ist; und Jan Zoetelief Tromp, ein Friese, der im Jahre 1872 geboren ist, und ein Schüler der Amsterdamer und Haager Akademie war. Ein bedeutender Aquarellmaler, der in der vollkommenen Wiedergabe von Figuren und Stillleben in vornehmen Interieurs die moderne Wasserfarbe mit dem altholländischen Charakter zu vereinigen sucht.

DIE PORTRAITMALER.

Die Portraitmaler aus dieser Zeit sind die Amsterdamer Malerin Thérèse Schwartze, geboren im Jahre 1852 in Amsterdam und Pieter Josselin de Jong, geboren im Jahre 1861 in St. Oedenrode. Eigentlich gehören sie beide ihrer Malweise nach nicht zur Haager Schule, aber sie sind so sehr die offiziellen Portraitmaler dieser Blüteperiode, dass man sie schwer von ihr trennen kann.

Thérèse Schwartze, der berühmtesten holländischen Malerin der letzten dreissig Jahre wo nicht des ganzen neunzehnten Jahrhunderts, kommt das Verdienst zu in einer Zeit, in der die Portraitmalerei trotz einiger Meisterstücke von Jozef Israëls ziemlich heruntergekommen war, die Traditionen ihres Vaters in Ehren gehalten und die Portraitmalerei als eine freie Kunst betrieben zu haben, aus der die Phantasie nicht verbannt ist. Sie ist die geborene Malerin, der eine fliessende Modellierung wie von selbst eigen zu sein scheint. Zeichnen ist ihre starke Seite nicht, und ihre Gesichter, da sie echt

weiblich die Augen ihrer Modelle manchmal vergrössert, den Mund verkleinert und die Fingerspitzen verfeinert, würden nicht immer vor der Kritik eines erfahrenen Akademikers Stand halten. Dennoch hat sie Personen nach einer Sitzung von nur wenigen Tagen so in ihrer Eigenart erfasst und so wiedergegeben, dass wir sie durch das Bild erst recht kennen lernten. Aus ihrer ersten Periode sind die Portraits von Dr. Fles in Utrecht, von Mr. G. van Tienhoven, dr. Cuypers und Herrn Westerman wohl die kräftigsten. Der ganze Entwurf des erstgenannten Portraits, der schwere Kopf von einem schwarzen breitrandigen Filzhut beschattet, in rembrandtartiger Beleuchtung, vornehm in der Abgrenzung, forsch in der Farbe und gut in der Haltung, giebt Zeugnis von ihrem grossartigen Auffassungsvermögen, das eine ihrer bedeutendsten Eigenschaften ist. Doch auch in diesem Bild ist das Rot in halben Tönen, das dem ganzen Gesicht so leicht eine rosa Färbung verleiht, nicht ganz vermieden, aber die Farbenauffassung wird durch Schatten so unterstützt, dass man nicht darauf achtet.

Jozef Israëls bedauert ihren Aufenthalt in München und sagt, dass ihr die dortigen Maler geschadet haben. Sie hatte das Glück von ihrem Vater ausgezeichneten Unterricht zu erhalten, und wahrscheinlich hat sie durch die Münchener Maler viel von dessen solider Malweise verloren, während sie vermutlich bei ihnen gelernt hat den Ausdruck zu verstärken, so dass Henner später von ihren Bildern sagen konnte: „Il y a presque trop d'expression." „Wenn Sie ein Mann wären" hat Piloty zu ihr gesagt „würden Sie gewiss Grosses leisten. Aber Ihr Mangel an Selbstvertrauen, wird Ihnen im Wege stehen, wenn Sie ihn nicht zu überwinden wissen."

PORTRAIT VON BARONIN MICHIELS VAN VERDUYNEN-VAN BRIENEN VAN DE GROOTE LINDT.

Ohne hier auf die Ursachen, warum Frauen die mit einem grossen Talent beginnen, selten oder nie die Höhe des gleichbegabten Mannes erreichen, näher einzugehen, lässt sich in diesem besonderen Fall wohl erraten, was diese so begabte Malerin auf ihrem Weg zu Höherem aufgehalten hat: Sie wurde in den Jahren, wo für den Lernenden unbefangene Wahrheit notwendig ist, ebenso überschätzt, als sie in der Reaktion, die hierauf folgte, unterschätzt wurde.

Thérèse Schwartze ist eine Frau und ihre frauenhafte Intuition führte sie im Jahre 1885 auf das frauenhafte Gebiet der Pastellmalerei. Hier erreichte sie eine grosse technische Meisterschaft in der Modellierung der Gesichter, so dass wenigstens ihre Frauenbildnisse in Pastell einen viel natürlicheren und einfacheren Eindruck machen als ihre Portraits in Ölfarbe. Und wenn ihr früher vorgeworfen wurde, dass sie nur Männerportraits d.h. Charakterköpfe malen könne, so hat sie gerade im Pastell in einer Reihe eleganter Frauen- und Kinderportraits das Gegenteil bewiesen und in diesem so sehr dazu geeigneten Material das Luftige, Duftige, Reine eines Frauenantlitzes wiedergegeben, neben den weichen glänzenden Falten von weissen Seiden- oder Mullstoffen, die sie in einer ihr speziell eigenen Virtuosität auf einem fein grauen Fond anzugeben verstand. Unter dieser Art Bildnissen ist das von Mevrouw Michiels van Verduynen sowohl in der Auffassung als im Zauber der Farben vielleicht das mondainste Portrait, das zu jener Zeit in Holland gemalt worden ist, auch die Ähnlichkeit hat durch die wohlerwogene Ordonnanz nicht gelitten.

Josselin de Jong erhielt seinem ersten Unterricht von dem Maler P. M. Slager in 's Hertogenbosch, später besuchte er die Akademie zu Antwerpen und ging zur

P. DE JOSSELIN DE JC

EISENGIESSEREI.

Vollendung seiner Studien für einige Zeit nach Rom. Seine Studiengang ist, ebenso wie der von Thérèse Schwartze der im Haag herrschenden Auffassung durchaus fremd. Er ist denn auch mehr ein akademischer Zeichner als ein kräftiger Maler. Das Ineinandersetzen eines Kopfes, die Kontouren einer Hand scheinen ihm nicht die geringste Mühe zu kosten und die kleinen Zeichenfehler, die man bei Thérèse Schwartze antreffen kann, sucht man bei ihm vergebens, ebenso freilich auch ihren Zauber. Ehrlich, ohne Übertreibung, ruhig erfasst, hat er eine Reihe von Portraits gemalt, die durchaus den Anforderungen, die man im Allgemeinen an Bildnisse stellt, entsprechen. Nach den einfach gemalten Portraits von Mr. Vaillant, Charles Rochussen, Mr. Viruly und vieler andren fing er an, mehr nach der analytischen Manier der Amsterdamer Maler, tiefer in die Eigenart des Modells einzudringen; das Bildnis seiner Frau in Weiss und das seiner Mutter geben hiervon wohl am besten Zeugnis. Ausser durch seine vielen Portraits zeichnet sich dieser Maler durch Aquarelle von grosser Kraft und Ursprünglichkeit aus. Ein sehr glückliches Motiv fand er in den harten Linien des rötlichen Ackerlandes in Limburg mit pflügenden Pferden, an dessen Stelle später Momente aus den Eisengiessereien traten, die, wenn man auch in diesen in voller Bewegung erfassten Arbeitern seine Kraft als Zeichner bewundern muss, eher den Stoff zu flotten Illustrationen hergeben als zu einem wohlüberlegten Ensemble.

DER ABEND DER HAAGER MEISTER.

Mitten in die volle Produktivität, in die volle Ausbreitung der Haager Schule hinein, fiel im Februar des

P. DE JOSSELIN DE JONG.

PORTRAIT VON JHR. MR. VICTOR DE STUERS.

Jahres 1888 mit Mauve's Tod der erste vernichtende Schlag. Mitten aus seiner Arbeit, aus der vollen Kraft seines Lebens wurde er als erster aus der Schar der kräftigen Meister herausgerissen. Und an einem jener Vorfrühlingstage mit strahlendem Sonnenlicht und Eiseskälte im Schatten, als der Nordwind über den Kirchhof in den Dünen wehte, wurde er von seinen Kunstgenossen Jozef Israëls, Mesdag, Jacob Maris und Artz hinausgetragen. Vier Jahre später folgte Artz, dann Vrolijk, Bosboom schied im Jahre 1890, und zehn Jahre später an einem milden Spätsommertag wurde Jacob Maris zu Grabe getragen; Weissenbruch, Gabriël und Poggenbeek folgten im Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts. Durch den Tod von Jacob Maris im August des Jahres 1899 erhielt die Haager Schule einen Schlag, von dem sie sich nicht wieder erholte. Es strömte von ihm eine Kraft aus, die sich den Jüngeren mitteilte, so manchem kraftvollen den Weg wies, so manchem schwachen die helfende Hand bot. Seine Persönlichkeit in ihrer grossen Einfachheit, sein Einfluss, die Kraft seines Wortes, wenn er über Malerei sprach, die Anregung, die von ihm ausging, seine Grösse als Mensch sind kaum hoch genug zu stellen; aber vor allem war es das grosse Vorbild seiner unverfälschten malerischen Kunst, was die meisten Maler über sich selbst erhob und sie eine Stellung einnehmen liess, auf der sie sich nicht halten konnten, als er ihnen fehlte.

Wir wollen hier nicht aufzählen, was Maler wie Bosboom, Jacob Maris und Mauve praktisch für die gleichaltrigen und die jüngeren Maler gewesen sind; es ist bekannt dass Bosboom Behr aufhalf — diese Kombination spielte sogar im Kunsthandel eine Rolle — wir wissen, dass Mauve dem Utrechter Maler Soeterik half,

dergestalt dass Jaap Maris von einem solchen übermalten Soeterik sagte, selbst Mauve habe die Gegend von Wolfhezen nicht so schön wiedergegeben; wir wissen auch, dass es die Hand von Willem Maris gewesen ist, die der norwegischen Landschaft — er ist mit Alexander Wüste in Norwegen gewesen — Harmonie gegeben hat, ebenso wissen wir, dass Jacob und Willem Maris Boks halfen, Figuren in die Gemälde von Hannedoes malten, oder dass ihre Hand es war, welche die Werke von de la Mar für seine Kameraden unerkennbar machten, und so auch Brugman, dessen gute Kopien von Jan Steen und anderer alter Meister in den Ateliers der Maler hingen — was ist das alles im Vergleich mit der Kraft, die nach allen Richtungen von den grossen Meistern ausstrahlt, von ihrer Person, ihrem Atelier und ihrer Arbeit! Das Tonangebende, die neuen Werke, die man an den Fenstern der Kunsthandlungen und drinnen überall immer wieder sah — das war es, was jeden vom Grössten bis zum Kleinsten beseelte und durchdrang. Zwar weilt noch der Altmeister Jozef Israëls unter uns, noch haben wir Willem Maris mit seinem hinreissenden Vortrag seiner unverfälschten Anschauung der Natur, noch lässt Mesdag uns immer wieder auf's Neue die Frische seines Geistes bewundern, aber was wir verloren haben, bleibt unersetzlich.

KAPITEL X

DIE JÜNGEREN MEISTER DER HAAGER SCHULE

Auf diese üppige Blütezeit folgte eine schöne Nachblüte; anders als jene, weniger mild, weniger harmonisch, doch nicht weniger kraftvoll. Ebenso wie die grosse Blüteperiode durch einzelne Maler hervorgerufen worden war, so umfasst auch sie nur einzelne, deren Lehrjahre in die beste Zeit von Jacob und Willem Maris fallen.

Die Kräftigsten unter ihnen, gingen sowie sie die Stütze ihrer Lehrer entbehren konnten, jeder seinen Anlagen entsprechend ihre eignen Wege. Es sind Bauer, Breitner, Isaäc Israëls, Van der Maarel, Kamerlingh Onnes, Suze Robertson, Tholen, Verster und de Zwart.

Der älteste unter ihnen, George Hendrik Breitner, im Jahre 1857 in Rotterdam geboren, war der kräftigste unter seinen Zeitgenossen. Er ist ein Schüler von Willem Maris, dessen breiten fleckigen Pinselstrich er mit der Farbenperspektive von Jaap Maris in seinen Reiterangriffen zu einem eigenartigen leidenschaftlichen Kolorit vereinigte. Diese Bilder mit ihrer hinreissenden Handlung, mit den sich gegen den Himmel abzeichnenden Reiterprofilen, so flott hingesetzt, mit dem weiten Vordergrund,

der in forsch erfassten Tönen klar und gleichmässig angedeutet wird, sind ungestüm in der Aktion, wohlüberlegt in der Malerei und zeigen uns in der genialen Andeutung einer grossen Bewegung nur so viel als man in Wirklichkeit bei voller Bewegung sehen kann.

Das verflossene Jahr gab uns in drei aufeinander folgenden Ausstellungen in Amsterdam ein Bild des künstlerischen Könnens von Breitner, Bauer und Isaäc Israëls, dieser drei jungen Meister, welche am deutlichsten zeigen, dass sie unter den Farben von Jacob Maris, dem grossartigen Linienaufbau von Bosbooms Zeichnungen und dem vollen Atem von Israëls' Kunst gross geworden sind.

Und wenn Jacob Maris vor allem der Maler des edlen Gleichmasses ist, eine Eigenschaft die man früher wohl als hervorragend holländisch bezeichnete, so ist Breitner der Maler der Bewegung, der sich leidenschaftlich vom Soldatenleben angezogen fühlt. Vielleicht hat Rochussen's Einfluss mitgewirkt, gewiss ist dass er schon in seinen Kinderjahren zum Ärger seiner Mutter die Waschzettel mit Soldaten und Pferden vollzeichnete. Er zeigt uns die erstaunlichsten Bewegungen des militärischen Lebens. Geschützreiter, deren Silhouetten bizarr auf dem Hintergrund eines gleichmässigen Himmels kleben, oder die reitende Artillerie, die von einer Düne herab galoppiert, voll schreiender gelber und schwarzer Farben, dunklen Pferdeleibern und dem hellen weissen Dünensand, oder eine Hufschmiede, ein Halt bei einem brabanter Bauernhof, ein Moment aus dem Manöver, an dem er mit dem Skizzenbuch in der Hand teilnahm; später war es das grossartige Pferdebahngewirr auf dem Dam in Amsterdam mit dem farbigen Leben von Fussgängern

und Wagen, oder die vollgepackten Kohlenwagen, die sich riesenhaft von einer kleinen schmutzigen Gracht abheben. Alles dies sind Stücke voll von herrlichem Naturalismus, leidenschaftlich, das Gegenteil von der breiten Ruhe, in der Jacob Maris die Stadt unter den jagenden Wolken liegen sieht. Statt dessen melodiösen Harmonien und Natursymphonien finden wir bei Breitner eine moderne Instrumentation mit viel Kupferklang. Er ist ein moderner Mensch, der nach der Ruhe, die ihn im Haag umgeben hatte, von dem gewaltigen Getriebe der Weltstadt ergriffen wurde; ihm war es vorbehalten, neben der monumentalen Grösse der alten Stadt auch das Strassenleben, den modernen Strassenverkehr mit den Dissonanzen der grellen Strassenlaternen, der glänzend erhellten Läden, die der abendlichen Ruhe spotten und die Menschen bizarr beleuchten, dem nassen Asphalt, in dem die Figuren sich unheimlich verlängert wiederspiegeln, gross und wahr mit machtvollem Erfassen zur Anschauung zu bringen.

„Ich sehe mehr und mehr", schreibt der junge Bilders im Jahre 1862, „dass Amsterdam eine hervorragend malerische Stadt ist, sowohl in Bezug auf Formen wie auf Farben, und ich sehe ausserdem, dass unsre Städtemaler, die besten nicht ausgeschlossen, wohl ein hübsches Giebelchen oder Pförtchen auf ihren Bildern zimmern oder mauern können, dass ihnen aber all die fetten Töne und Farben, die bizarren und fantastischen Formen und Linien vollständig fehlen, die jeden fremden Künstler und jeden Fremden überhaupt in Amsterdam so in Erstaunen setzen und der Stadt eigentlich ihre lokale Färbung geben". Hiermit prophezeit er gewissermassen Breitner.

Einer seiner imposantesten Momente ist „De Paleis-

G. H. BREITNER.

SELBSTPORTRAIT.

straat". Es ist Winter, und die Häuserreihen erscheinen durch den Schnee noch massiger noch dunkler. So auch ein Karren mit einem Pferd davor, dessen bizarre Silhouette teilweise auf den Häusern ruht, teilweise sich von einem wild bewegten Abendhimmel abzeichnet, an welchem in einem glänzenden Kupferrot, das gegen die beschneiten Strassen absticht, die Wintersonne untergeht. Dieses Bild, so ganz und gar aus einem Guss, so magistral in Farbenverteilung und Linienbewegung, so prächtig in der Abgrenzung, ist in seiner zweiten Amsterdamer Periode entstanden, nach seinen Trampferden, und ist gewiss das schönstgemalte, tiefstempfundene der Werke, zu denen Amsterdam den Stoff hergab. Die ihm zu Ehren in Arti veranstaltete Ausstellung war für viele eine Offenbarung. Hier sah man die grossartigen Momente aus dem farbenreichen Amsterdam beisammen: der Dam mit den funkelnden Lichtern der Lädenreihen und Pferdebahnen, die Grachten, die durch den schmutzigen Schnee der Strassen alt und düster erscheinen, die Bauplätze mit den gewaltigen Rammmaschinen, den mageren Pferden, die Arbeiter braun oder blau — hier waren auch die Bilder aus der farbenvollen Haager Periode, die Husarenangriffe, Kanonen und Reiterbilder, in denen sich der Beherrscher der Massenbewegungen ausspricht, nicht in endlosen Motiven wie bei Zola, sondern mehr in der bronzefarbenen Schwere von Flauberts Salammbo. Für diejenigen, die ihn von Anfang an als grossen Künstler anerkannt haben, bedurfte es nicht erst dieser Ausstellung zu seiner vollen Würdigung. Wer ihn an einem Zeichenabend in Pulchri, — deren abendliche Zusammenkünfte seinerzeit in dem malerischen „Hofje van Nieuwkoop" gehalten wurden, in dem kleinen schmalen Zeichensaal,

in dem der Tabaksrauch das Modell in Dunst hüllte — einmal zugesehen hat, wie er ein Aquarell anlegte, wie er aus dem Farbennass eine weisse Schürze, eine blaue Uniform entstehen liess, der kannte ihn schon. An solchen Abenden, — es waren leider nur wenige an denen er zum Arbeiten aufgelegt war, — kam unverfälscht, ohne Überlegung oder Zwang die ganze lyrische Kraft seiner Palette zum Vorschein.

Dies war in seiner Haager Zeit, seiner Sturm- und Drangperiode, wo er nur malte, wenn es nicht anders ging und erst zur Besinnung kam, wenn er krank war, und gerade dann seine stärksten, nur aus Augenlust entstandenen, spontanen Farbenvisionen schuf. Wir erinnern uns, wie uns in dem vornehmen Kunstsalon auf der Keizersgracht in Amsterdam eine dieser glänzenden Farbenebauchen auffiel eine Frau in Gelb mit einer welkenden Tulpe in der Hand. So malte Franz Hals seinen gelben Mann mit dem Römer in der Hand, so malte der Haarlemer Meister die beiden unvollendeten Regentenstücke in Haarlem, in denen er nicht mehr gab, als er fühlte und ihm nötig schien, um ohne jeden Firniss das Wesentliche herauszuholen, so malte Rembrandt seine wilde Farbenvision „der geschlachtete Ochse" im Louvre, so malte er seine „Anatomische Les" ohne an Publikum oder Handelswert zu denken. Ebenso malte Breitner auch seine Frau mit der schwarzen Katze, die Selbstportraits in jenem warmen gelben Ton, die Blumen, flott, zart und lebend; so malte er später in Amsterdam, die kräftig erfassten Aktstudien. Breit und flach stehen die Ambertöne der Zwischentinten neben dem Hellen, Rosigen, fest und warm heben sich die Farben ab von dem weissen Laken, vor dem das Modell posiert, und der Körper ist in grossen Zügen wiedergegeben.

Mehr noch als in Ölfarbe war er ein Meister in Wasserfarbe und die Verbindung von einer häufig nur skizzenhaften Formandeutung mit einer farbengesättigten Tonfülle macht diese Zeichnungen echt impressionistisch. Hier wusste er, indem er zugleich zeichnete und malte, den vollkommenen Typus der Remontepferde, das Lebendige, das Bewegliche derselben vollkommen wiederzugeben. Auch schon im Haag zog ihn das volle Leben an, und in verschiedenen Episoden mit Pferden brachte er die im vollen Licht stehende Figur einer Magd oder eines Schlächterjungen an, in der Weise wie er später die Amsterdamer Strassenfiguren hervortreten lässt, entweder im vollen Licht oder abends, bizarr erleuchtet von den roten und grünen Pferdebahnlichtern oder den Ladenfenstern. Man kann in dem jetzigen Maler nicht den Schüler von Rochussen erkennen, obschon er diesem tüchtigen Zeichner viel verdankt. Er war übrigens dessen Schüler nur insofern er seine Studien seiner Beurteilung unterwarf und auf seinen Rat die Haager Akademie besuchte. Ausserdem lernte er unter Koelman, dem Direktor der Akademie, der so stark zum Klassischen neigte; doch gerade dass Breitner, de Zwart, Suze Robertson und Floris Verster seine Schüler waren, spricht für seine gesunde Art des Unterrichtes; andererseits waren es auch hier wieder die von all diesen jüngeren Malern so sehr bewunderten Brüder Maris, die unbewusst dem Klassizismus des Akademiedirektors das Gegengewicht hielten.

Obwohl Breitners künstlerischer Erziehungsgang nicht in der Weise ein praktischer war wie bei Jacob Maris, so hat er doch stets nach Mitteln gestrebt um seinen Mangel an Formgefühl zu überwinden. Er liess sich nicht genügen an den zweckmässigen Winken Rochussen's,

G. H. BREITNER.

DAS WEISSE PFERD. ERINNERUNG AN MONTMARTRE.

obwohl er schon auf der Akademie die Bewunderung seiner Mitschüler erregte durch die geistreichen richtig erfassten Pferdeskizzen, welche die Ränder seiner Gipszeichnungen verzierten. Auch dass er das Examen für höheren Zeichenunterricht bestand, befriedigte ihn nicht; er pflegte zu sagen, „wenn man mit Kartoffeln durch die Veenestrasse wirft und zehn Leute trifft, dann haben gewiss neun von ihnen dasselbe Zeugnis wie ich in der Tasche!" Indessen ermöglichte ihm dies Examen in Leiden Unterricht zu erteilen, auf dem Abendkursus, wo unter andern auch Floris Verster sein Schüler war. Ein Jahrlang malte er bei Willem Maris, der damals in Oud-Rosenburg wohnte. Er hatte bereits einen Namen unter den jüngeren Malern und stand bei einzelnen älteren in Ansehen, seine Zeichnungen wurden von Sammlern, z. B. den Herren Tiele in Rotterdam und Hidde Nyland in Dordrecht gerne gekauft, aber trotzdem fasste er den Entschluss noch für einige Jahre an die Amsterdamer Akademie zu gehen, um unter Allebé zeichnen zu lernen. Wie viel oder wie wenig er da von dem was er suchte gefunden hat, ist uns unbekannt, wir wissen nur dass seine Studien nach dem Modell durch die freie Auffassung der Modellierung und durch die Macht seiner Malweise seine Mitschüler in Erstaunen setzten. Und er sah Amsterdam, das grosse Leben packte ihn; er wurde der grosse Maler des grossen Amsterdam und kehrte nicht wieder nach dem beschaulichen 's-Gravenhage zurück.

Wenn bei Breitner in seinen späteren Amsterdamer Bildern die farbendurchtränkte Tonfülle einer mehr offenen, linearen Technik weichen musste, so verstand es Suze Robertson, die anfangs viel Verwandtschaft mit ihm zeigte, sich die Üppigkeit ihrer Palette zu bewahren,

ja noch zu vertiefen. Man kann Suze Robertson denn auch, trotz ihrer bekannten „alten Häuser", nicht unter die Landschaftsmaler rechnen, denn es war ihr nur darum zu thun Motive für ihr farbenreiches Talent zu finden. Sie hat vor allem im Atelier prächtige Figurenstudien gemacht, von denen einige wirklich hervorragend sind z.B. das in Öl und Aquarell schon häufig gemalte Motiv: eine dunkle Mädchenfigur auf gelbseidenem Hintergrund. Mit grossem technischem Können hat sie uns die Üppigkeit von reifen Tönen gezeigt, denen jede Süsslichkeit fremd ist; eine Farbenempfindung, die mehr auf Phantasie als auf Wirklichkeit beruht. In einer Farbenzusammenstellung von tiefem Blau, reifem Weiss und warmen Ockerfarben malt sie alte winkliche Strässchen, Stillleben und Kindergestalten, in denen die savourösen Farbentöne emailartig glänzen in einer Art, die ihr durchaus eigentümlich ist. Sie verfügt nicht über die einfache Wahrheit, die Breitner in seinen Modellen zum Ausdruck bringt, ihre Auffassung streift mehr an die Rembrandts, für dessen Susanna im Mauritshuis sie denn auch eine unbegrenzte Bewunderung hatte.

Sie ist in demselben Jahre wie Breitner (1857) im Haag geboren, stammt jedoch eigentlich aus Rotterdam, der bewegten Handelsstadt an der glänzenden Maas. Ebenso wie Breitner besuchte sie die Haager Akademie, machte ihr Examen für den höheren Zeichenunterricht und begann ihre Laufbahn als Lehrerin. Die Verhältnisse zwangen sie, erst sechs Jahre an der Höheren Bürgerschule für Mädchen in Rotterdam und ein Jahr an einer Amsterdamer Privatschule zu unterrichten. Ausser einem grossen Talent besass sie einen starken Willen und so ging sie von Rotterdam zwei Jahre lang einmal in der Woche in das Atelier von P. van der Velden, um unter

der Leitung dieses erfahrenen Interieurmalers und ausgezeichneten Lehrers zu arbeiten. In Amsterdam besuchte sie so viel wie möglich die Akademie, bis sie im Jahre 1883 das sichere Einkommen preisgab für ein unsicheres Künstlerleben, in dem sie sich nicht ohne Schwierigkeit aber mit grosser Willenskraft zurecht fand und auch sofort Erfolg hatte. Und wenn man Thérèse Schwartze die berühmteste holländische Malerin ihrer Zeit nennen kann, so ist Suze Robertson ohne Widerspruch die grösste Künstlerin unsrer Zeit, vielleicht die einzige Frau, deren Weiblichkeit sich in ihrer Kunst nicht als Schwachheit, sondern als Kraft äussert. Im Jahre 1892 heiratete sie Richard Bisschop, den Maler von Kircheninterieurs.

Obwohl Isaäc Israëls, der im Jahre 1865 im Haag geboren ist, ebenso wie Breitner während der Blüteperiode der Haager Schule heranwuchs, hat er derselben niemals angehört. Als er zu malen anfing zog ihn hauptsächlich das Militär an — ob dies Breitner's Einfluss war wissen wir nicht — das er jedenfalls nach seiner eignen Idee auffasste, klein, begrenzt, fein gezeichnet, unabhängig von seinem Vater und sehr tüchtig für einen so jungen Maler. Zu derselben Zeit machte er einige sehr zart gemalte kleine Frauenbildnisse, von denen eines schon einen Park als Hintergrund hat, ohne dass er sich dabei um plein air bekümmert hätte. Ein anderes dieser Bildnisse, das er im Alter von achtzehn Jahren malte, zeigt — mag auch um den Mund etwas Zögerndes zu finden sein — bereits eine so festgebildete Überzeugung, so viel Liebe zur Wahrheit, dass der Gedanke an eine Jugendarbeit fern liegt. An diesem Bild ist nichts Pompöses, nur liebliche Einfachheit liegt in der Art, wie diese Frauenfigur in Weiss gemalt ist. Einfachheit

G. H. BREITNER.

WINTER IN AMSTERDAM.

in der Pose und in der Haltung des Kopfes, in den feinen Händen; sowohl die spitze Zeichnung in den zahllosen Fältchen, als die festdurchgeführte Farbe des weissen Kleides sind zart und fein; auch die Tapete im Hintergrund ist mit derselben Sorgfalt behandelt; ein fein gezeichnetes Milieu umgiebt das weiche olivenfarbige Oval des Gesichtes, dessen von dunklen Wimpern überschatteten Traumaugen zugleich mit dem schwarzen Haar die tiefste Note in dem Emsemble anschlagen. Es ist ein kleines Portrait, wie es uns die alten Vlamen zu geben wussten, das ebenso durch den dargestellten Gegenstand bezaubert als Bewunderung für den scheinbar objektiven Maler erregt. Vielleicht liegt der unbewusste Reiz dieses kunstlosen Bildchens darin, dass der Maler sich nicht mit der Absicht vor sein Modell hinsetzte ein schönes Gemälde zu machen, sondern nur um mit photographischer Treue das Modell so gut wie irgend möglich wiederzugeben. Isaäc Israëls vergisst sich selbst in seinen Gemälden und arbeitet mit der Einfachheit der Primitiven.

Doch waren es nicht diese kleinen Bildnisse, die in einer Zeit wo man mit breitem Pinsel gemalte Portraits liebte nur von einzelnen beachtet wurden, welche den jungen Maler berühmt machten, sondern die Soldatenscenen, unter denen eine: „Kolonialsoldaten auf der Rotterdamer Brücke" ihm auch in Paris Erfolg verschaffte. Was ihn dazu bewog das Alte aufzugeben ehe er ein Neues gefunden hatte, wissen wir nicht; gewiss ist, dass die Amsterdamer Akademie, das Amsterdamer Leben, der Einfluss der litterarischen Nieuwe-Gidsbewegung in Verbindung mit dem nach der Ruhe im Haag verwirrenden Strassenleben voll grosser Linien und stark ausgesprochener Typen, das durchaus intellektuelle Leben

SUZE BISSCHOP-ROBERTSON.

RUHENDES MÄDCHEN.

das er hier führte, halb litterarisch, halb als Maler, ihn wohl von seinem Weg abzubringen vermochte. In Paris würde er zu jenen enormen Zeichnern gehört haben, die das Leben auf den Pariser Boulevards mit ebenso viel Dreistigkeit als Feinheit in der Form wiedergegeben haben; hier in Amsterdam wurde er auch „peintre de moeurs", behielt aber unbewusst den Impressionismus der Haager Schule bei. Anfangs machte er Kreidezeichnungen, direkt nach der Natur: Grachten mit Figuren oder Strassen von einem Fenster aus gesehen und alles was man früher so sehr an ihm schätzte war aus diesen ersten Zeichnungen verschwunden; es waren gute Momentaufnahmen die Amsterdam in modernem Lichte zeigten, ohne etwas Neues zu geben, ausser etwa in der „Kalverstraat". Das erste Bild von Bedeutung war „Das Tanzhaus", ein Interieur von erstickender Atmosphäre, wo Matrosen in dickem Tabaksqualm umhertollenden Frauen zusehen, eine widerliche Episode hart und unerbittlich ausgesprochen wie in einer Scene von Zola; ebenso gab er in dem unruhigen Gemälde „Die Raucherinnen" Typen, die zu den naturalistischsten Seiten im Buche unsrer Malerei des neunzehnten Jahrhunderts gehören.

In diesen Werken sowohl wie in allen anderen aus einer späteren Periode muss man nicht nach der Harmonie der grossen Haager suchen, sie ist weder in wohlthuender Farbe oder im Zauber der Malweise noch in einer wohlüberlegten Komposition zu finden; man darf auch nicht erwarten dass er ein Motiv zum Gemälde ausarbeitet, denn er will nur den Augenblick erfassen, die Bewegung, die Strassentypen, das Strassenleben das eins ist mit der Strasse, mit der Stadt, mögen nun seine Gestalten sich draussen befinden in einem Amsterdamer Volkspark,

an einem mondainen Strand oder in einem geschlossenen Raum, oder will er eine Putzmacherin, eine Stickerin oder ein Karoussel festhalten. Er ist eben einer der Jüngeren mit sensitiveren Nerven und weniger Gleichgewicht als die Haager Maler, ein Sohn seiner Zeit und auch ein Sohn des Psychologen Jozef Israëls.

Man hat oft behauptet, dass die dem Amsterdamer Strassenleben entnommenen Werke Isaäc Israëls' zu viel an Breitner erinnern, und wohl haben beide Maler dieselben Strassentypen, Amsterdamer Fabrik- und Dienstmädchen in der dazu gehörigen Scenerie, aber Isaäc Israëls' Auffassung ist eine ganz andere ebenso wie die Durchführung, die Art wie er in einer Stadtansicht hinter seinen Figuren Häuser und Grachten hoch gegen den Himmel aufbaut — Grachten, über denen sich Menschen bewegen, auf denen Kähne unter den Brücken hindurch geschoben werden, quer gegen andere Kähne anfahren, alles voll unbarmherziger, ungetrübter Wirklichkeit. Ist das Ruhelose, das Gedrängte einer grossen Stadt bei dem jungen Israëls nicht moderner als bei dem malerischen farbenreichen Breitner, steht er nicht schon Vintcent näher? Ist in der „Rückkehr aus der Fabrik", einem Motiv das auch Breitner malte, nicht bei ihm ein intensiveres Leben, eine modernere Auflösung erreicht? Gewiss ist Breitner der vollkommenere Meister; Breitner ist der Maler aus der Schule von Jacob Maris, gross und ruhig gegenüber dem nervösen Isaäc Israëls, er ist der Maler, der die grosse Bewegung zu einem farbenreichen Ganzen, zu einem vollkommenen Gemälde ausarbeitet; in einer Art wie sie dem jüngeren, wenn man an seine Stadtansicht aus der Sammlung Bilderbeek denkt, wohl kaum möglich sein würde. Aber wird andererseits Breitner eine psycho-

logische Zeichnung machen können, wie „die Kalverstraat am Abend", voll von einer durcheinanderdrängenden Menschenmenge, die sich schwarz durch die Strassen fortbewegt, deren Kontouren sich in dem Licht, das von den Läden ausgeht, abheben, sodass es lebende Menschen sind, die sich an uns vorbeischieben, einer nach dem andern, einsam in der Menge, gleich ausdruckslosen Automaten, die nur mitmachen weil es nun einmal so ist?

Und dann ist die ganze Naturanlage dieser beiden Maler so durchaus verschieden; Isaäc Israëls, stark in der aktiven Sicherheit seiner Wahrnehmung, in der Schärfe seiner Analyse auch im Groben und Gemeinen, in der kühlen Beobachtung, während Breitner seine Eindrücke unbewusster empfängt und sie als temperamentvoller Maler ohne viel Nachdenken wiedergiebt. Isaäc Israëls ist der ehrlichste Künstler, den man sich denken kann; von ihm gilt auch, was Manet in dem Katalog zu seiner ersten Ausstellung schrieb: „Ich sage nicht, kommt hierher um vollkommene, sondern um ehrliche Arbeit zu sehen". Nichts opfert er dem Verkaufswert auf, kein Zugeständnis kann man ihm nachweisen; nichts Konventionelles, nichts was man durch Kenntnisse oder Erfahrung erwirbt, fügt er dem, was er in unmittelbarer Bewegung festhält, hinzu. Die Gesichter werden mit wenigen Strichen charakterisiert so ganz abweichend von dem akademischen Schönheitstypus; die Gestalten, die ganze Scene ist abrupt wiedergegeben, mit keinem schönen Farbenton wird im Atelier nachgeholfen. Ja, seit einiger Zeit hat er sein Atelier überhaupt aufgegeben. Sein Werk ist eine Aufhäufung von „documents humains", wie sie bei uns in ungeschminkter Wirklichkeit einzig dastehen. Jedoch in der besten Zeit hat er Werke geschaffen, die beweisen dass seine Anschauung eine

I. ISRAËLS.

AM STRAND.

mehr synthetische geworden ist und er sogar zu einer mehr monumentalen aber stets lebendig erfassten Ausdrucksweise kommt.

De Zwart und Tholen sind in dieser Periode die kraftvollen Vertreter der echten Landschaftsmalerei; in der Blütezeit der Haager Schule schufen sie ihre in der Farbe so fein empfundenen Werke, aber als der Verfall kam, rafften sie sich auf und trachteten jeder seine eigne persönliche Art zu finden. De Zwart in Vertiefung der Farbe, Tholen in seinem Streben nach der Reinheit und Festigkeit, die er in den alten Meistern bewunderte.

Willem Bastiaan Tholen, im Jahre 1860 in Amsterdam geboren, erhielt wie sein Landsmann Voerman den ersten Unterricht bei dem Landschaftsmaler Hein, der seinen Schülern wenig zu geben hatte. Darauf wurde er der Schüler des Malers J. O. Belmer, der eben frisch als Zeichenlehrer nach Kampen gekommen war und die kräftigste Wirkung ausübte. Im Haag, selbst in Amsterdam ist es bequem, fast zu bequem Maler zu werden; in den kleinen Städten aber, die keine Akademie, kein Museum, kein anregendes Kunstleben besitzen, ist ein Maler, den die Verhältnisse nötigten Zeichenlehrer zu werden, nicht hoch genug zu schätzen, wenn er Liebe für sein Fach und Hingabe für seine Schüler besitzt. Tholen erkennt denn auch an, dass er ohne Belmer's Leitung, nicht das geworden wäre was er ist, ja er geht so weit, dass er dem Einfluss seiner späteren Lehrer gar keine Bedeutung beimisst. Nachdem er die Akademie verlassen hatte, suchte er sich in Gabriël, der damals noch in Brüssel wohnte, einen neuen Lehrer. Schon durch diese Wahl zeigte er sich als positiver Maler an, und der Einfluss Gabriëls ist denn auch noch

W. B. THOLEN.

SCHLÄCHTERLADEN.

eine lange Zeit in dem klaren Ton, den geraden federigen Wolken am Abendhimmel und in der Vorliebe für Kanäle zu erkennen.

Positiv, zielbewusst, im Verkehr mit den Haager Meistern, in steter Bewunderung zum Lernen bereit, erregte er noch jung die Aufmerksamkeit durch einige Aquarelle von dem Kinderspielplatz in den Scheveninger Boschjes, auf denen das Sonnenlicht durch die Blätter hindurch seine Lichtflecken auf die weissen, blauen und rosa Kleidchen und auf den gelben Sand malt. Lebendig geistreich und natürlich erregen sie unsre Bewunderung besonders durch die frische und geschickte feine und durchsichtige Behandlung der Wasserfarbe. Etwas später sah man auf einer Ausstellung der holländischen Zeichengesellschaft das Interieur einer Molkerei, in dem die Reflexe der kupfernen Milchgefässe, die weissen Mauern ungewöhnlich rein gehalten waren. „Der Schlächterladen", ein anderes gutes Interieur mit einem Durchblick, erwarb ihm nicht weniger wegen der Ausarbeitung als wegen der Behandlung der Wasserfarbe die Bewunderung der älteren und der jüngeren Meister. Wenn die „Molkerei" hauptsächlich durch die feine graue Luft die von draussen hereinströmt wirkt, so besitzt der „Schlächterladen" in der Schlichtheit der Zeichnung, in der Behandlung der Farben, in dem kühlen Schattenton im Inneren gegenüber dem sonnigen Ausblick auf die Strasse die Malereigenschaften, die ihn neben die alten Meister stellen. Ferner gehören ein Schloss in einem Gewirr von Strauchwerk, Gewächshäuser, ein Zollhaus, Scheveninger Gassen, der Kanal nach Scheveningen zu seinen feinsten Aquarellen. Jahrelang bekamen wir nur selten etwas von ihm zu sehen, da seine Arbeiten gewöhnlich direkt nach England gingen.

In letzter Zeit findet er seine Motive häufig an der Zuiderzee oder an den Flüssen.

Tholen hat nie etwas andres gewollt als pictural zu sein, von Anfang an zeigt er sich als ein kräftiger, gesunder Landschaftsmaler, dessen Bilder alles sagen, was sie zu sagen haben, Festigkeit der Linie, wohlüberlegte Staffage. Niemals werden sie zur Illustration, wozu dies Genre so leicht ausartet. Er ist einer der Maler, welche den Mut haben sich treu zu sein, und Kraft höher stellen als schwächliche Empfindsamkeit, dabei die holländische Landschaftsmalerei nicht an eine Formel gebunden halten und sich nicht fürchten wegen der kühleren Wiedergabe eines Motivs kalt genannt zu werden, weil sie sich bewusst sind, dass nicht Schwachheit, sondern Kraft der Grund dazu gewesen ist.

Willem de Zwart, der besonders als Kolorist hervorragend ist, wurde im Jahre 1862 im Haag geboren. Er war ein Schüler der Haager Akademie und was mehr heisst er war der einzige direkte Schüler von Jacob Maris. In seinen letzten Arbeiten macht sich dies weniger bemerkbar, desto mehr in seinen „Sandgruben", die zwischen den Jahren 1885–1890 entstanden. Weich und fest gemalt in abgetönter Helle liegen diese Sandgruben gerade wie in Wirklichkeit in den blonden Dünen unter dem grauen Himmel da, spiegeln sich in einem Kanal und werden durch das Getriebe der Sandkähne und Arbeiter belebt. Sie gehören zu dem besten was de Zwart bis jetzt geschaffen hat. Er wohnte damals im Haag auf der Beeklaan in der Nähe des Loosduinschen Weges, wo auf der einen Seite die Dünen und auf der andern üppige Wiesen, Kanäle und Bauernhöfe liegen, eine Gegend die viel von Malern aufgesucht wurde. In derselben Zeit überraschte er

durch lebensvolle Frauenfiguren, wie sie Breitner schuf; vor allem aber ist er der erste gewesen, der die hellen Plätze der Städte mit dem glänzenden Schwarz der Wagen zu reiner Farbenschöne verband und Bilder daraus schuf von vollem Ton und geistreichem Vortrag und doch die Grenzen der Landschaft dabei nicht überschritt.

Auch für ihn kam ein Wendepunkt. Als der Haag aufhörte der Mittelpunkt zu sein, als Breitner und Isaäc Israëls nach Amsterdam, Bauer nach Bussum ging, da ging auch er nach Hilversum, vermutlich um in den Kreis der Amsterdamer jüngeren Meister zu kommen, der sich in den Jahren 1885 bis 1890 gebildet hatte. Oder war es der Zug nach dem Landleben, der Wunsch allein zu sein, der die kräftigsten Künstler sich abzusondern trieb? Gewiss ist dass de Zwart Mühe hatte wieder gut an die Arbeit zu kommen; er machte Kreidezeichnungen, Radierungen, er malte auch, bis er dann vor einigen Jahren mit Gemälden hervortrat, die durch die flotte, wenn auch nicht immer harmonische Farbe und durch die Kraft der Zeichnung Aufmerksamkeit erregten; es waren in mancher Hinsicht altholländische Motive, wie sein Aquarell „der Hühnermarkt", oder kleine Interieurs oder Hintergässchen. Er zeigt in dieser Zeit, ausser vielleicht in der kräftigen Technik, wenig Verwandtes mehr mit seinem Lehrmeister, wenig mehr von den Überlieferungen der Haager Schule, wenn man auch manchmal in seinen Weiden mit Vieh die Frische von Willem Maris aber ohne dessen melodiöse Kraft wiederfindet, die Felle seiner Kühe sind nicht mehr der Mittelpunkt herrlicher Licht- und Farbenauflösungen sondern stehen wie die Farbe in einem Stillleben fest und unbeweglich. De Zwart ist ein grosser Stillleben-

W. DE ZWART.

LESENDES MÄDCHEN.

maler, und so ist denn auch die ganze Zusammenstellung mehr ein Stillleben als eine reine Naturanschauung, als eine Wahrheit die uns offenbart wird. Aus den verschiedenen Tönen ist eine ungemischtere Farbe geworden, und seine Malerleidenschaft treibt ihn diese Farbe bis zum Äussersten hinaufzuschrauben: Grün, Blau und das kräftige Rosenrot einer Kinderschürze stellt er in zwei Figuren im Freien neben einander, vielleicht eine herbe Kombination, aber ernst und überzeugend durch seine feste Hand.

Aus der Schule de Zwarts, wenn auch nicht sein Schüler, ging der talentvolle und für Farben feinempfindende Maler Johannes Evert Akeringa hervor, der auf der Insel Banka im Jahre 1864 geboren wurde. Er studierte an den Akademien im Haag und in Rotterdam und hat elegant gemalte Bildchen gemacht, auf denen Figuren, Dünen und Blumengärten dargestellt sind, echte Kabinettstückchen, die sehr hoch geschätzt werden und ihm etwa einen Platz zwischen de Zwart und Rochussen in seiner ersten Zeit anweisen. Er hat wie die meisten andern Maler dieser Nachblütezeit sein letztes Wort noch nicht gesagt.

Van der Maarel ist Kolorist, freilich in andrer Weise als Breitner und Suze Robertson, auch äussert sich sein Streben Form und Farbe mit einander zu verschmelzen ganz anders als bei Verster und Voerman, wenn auch diese beiden manchmal etwas mit ihm gemein haben. Weder die Intimität der alten Holländer noch die musikalische Farbenempfindung der modernen Meister gilt ihm etwas, eher ist er innerlich mit den farbentrunkenen venetianischen Meistern verwandt. Von Anfang an hat sich sein Suchen nach Farbenandeutung stark ausgesprochen und wir erinnern uns noch, wie vor vielen

M. VAN DER MAAREL.

DAS SCHWESTERCHEN.

Jahren eine italienische Mädchenfigur, die an die steinerne Balustrade einer Pariser Brücke lehnt — vor ihr ein grauer Himmel durch ein melodiöses Orange eben unterbrochen — durch die Reinheit des Rot in der Gestalt und durch die feinempfundene Farbe des Stückchens Himmel die Aufmerksamkeit der Jüngeren auf sich zog. Dieses Aquarell (jetzt in der Sammlung van Lynden) zeigt trotz seines wenig holländischen Sujets, in der Behandlung der Wasserfarbe, auch in der hellen Atmosphäre deutlich, dass Van der Maarel unter der Haager Schule herangewachsen ist. Später suchte er seine Farbenvisionen in Portraits und Blumen auszusprechen, auch in dem Weiss von kerzentragenden Chorknaben findet er ein Motiv für seine überraschende Technik in Wasserfarben, für die Farbenreinheit, auf der seine Idee des Schönen beruht.

Wenn Van der Marel als Portraitmaler Hervorragendes geleistet hat, so darf man ihn doch nicht als einen Portraitisten von Profession betrachten, denn für ihn liegt die Aufgabe nicht darin ein einfaches Abbild der Person zu liefern, oder sich in den Charakter derselben zu vertiefen, für ihn ist ein Portrait, so gut wie ein Stillleben oder eine Landschaft, ein Stück Stimmungskunst, ein Farbenproblem, so dass er nicht eher mit dem Malen des Portraits beginnen kann als nicht alle Bedingungen der Tonalität des Gesichtes in der von ihm gewählten Umgebung derart sind, dass sie sein Farbengefühl berühren. Mit andern Worten, das Modell muss so gestellt sein, dass die Tonalität mit der Tonstimmung des Malers übereinstimmt.

Man darf hieraus nicht schliessen, dass seine Portraits nicht ähnlich sind. Der eine Schriftsteller macht uns zum Zeugen einer Aufhäufung von psychologischen

Details während ein andrer uns durch die treue Wiedergabe des Äusseren denselben Eindruck des Charakters erwecken kann. So ist es auch in der Malerei, und wir sahen vor kurzer Zeit ein Männerportrait von Van der Maarel, das die beiden Extreme in vollkommenen Gleichgewicht vereinigt. Musikalischer ist das Portrait eines blonden Knaben, der einen Dolch in der Hand hält und in gewählter Haltung, unterstützt durch die preziösen Farben von persischen Teppichen, japanischen Stoffen und vieil-or Kissen von altem Utrechter Plüsch, auf einen Divan lehnt, so dass all diese harmonischen Töne das Blond des Knaben stützen und das Gesicht, die Gestalt in diesem Farbenensemble mitwirken, ohne dass an der Form etwas verloren geht. Man kann in diesem frühen Werk den Schüler von Willem Maris erkennen. Später hat Van der Maarel in der Auffassung vielleicht noch mehr von Matthijs Maris gelernt, während noch später seine Farbenzusammensetzung und seine Malweise etwas Dekoratives erhielten und in der Behandlung an Sorgent und in der Komposition an Alma Tadema erinnern, als eine Folgerung seines eignen Wesens.

Marius Van der Maarel wurde im Jahre 1857 in 's-Gravenhage geboren; er besuchte zunächst die Haager Akademie und wurde später ein Schüler von Willem Maris.

Durch das Vornehme seines Strebens, durch den Geschmack und die Verfeinerung, die seiner Kunst eigen sind, war er in den ersten Jahren für viele tonangebend. Und sowohl Bauer in seinen savourös gemalten Stückchen aus dem mondainen Leben, als Verster und manche andere kamen unter seinen Einfluss. Mit mehr Recht noch kann man die vornehmen Farbenarrangements der Stilllebenmalerin Anna Adelaïda Abrahams als aus seiner Schule hervorgegangen bezeichnen, während als direkter

Schüler aus seiner späteren Zeit Salberg genannt werden muss, der in Gestalten und in Blumen bis jetzt der Auffassung seines Lehrers folgt.

Floris Henric Verster, der im Jahre 1861 in Leiden geboren wurde, ist schwer zu erfassen. Sowie man glaubt seine Absichten zu begreifen, hat er schon wieder eine andere Formel gefunden, und vertieft man sich in diese, dann kommt er wieder mit einer Arbeit, in der sich genau das Gegenteil ausspricht, so dass man die zweite Auffassung wieder gegen eine dritte vertauschen muss. Man hat den Delfter Vermeer die Sphinx unsrer Malerschule des siebzehnten Jahrhunderts genannt, ein Rätsel, weil sich seine Persönlichkeit jeder Untersuchung entzieht. Ohne damit auf eine Analogie weisen zu wollen muss man sagen dass Floris Verster in unsrem Jahrhundert die Sphinx ist, die nicht duldet dass ihr Wesen enthüllt wird, die in jedem neuen Werk neue Fragen stellt. Das eine Mal bringt er ein Gemälde — es war im Jahre 1887 — auf dem zwei gepflückte Hühner auf einem Stück Zeitungspapier dargestellt sind, dessen blonde, kühle feste Töne und Flecken ursprünglich sind und dabei doch stark an Jacob Maris und de Zwart erinnern und fast noch mehr (wenn es sich auch noch etwas schwerfällig äussert) an das Streben des grossen Delfter Malers; ein anderes Mal sind es Stockrosen, welche der Maler in weicher Farbenbehandlung voller Tiefe mit einer Leidenschaft, die etwas von Breitner hat, malt; dann wieder drängte ihn sein Farbengefühl sich in härteren Farbentönen zu äussern, wie in den Anemonen in Rot und Lila, die mit den ineinandergeflossenen Schattierungen einzig um der Farbe willen gemalt sind, ebenso wie die blasslila Chrysanteen, die blutroten Tulpen, die hart rosa und gelben Rosen und

F. H. VERSTER.

BLUMEN.

die amarantfarbige Flox, alles Farben, die uns wie Passagen aus Berlioz' Faust anmuten; und wenn dann nach alle dem der Maler mit seinen Zierkürbissen kommt, mit seinem Eukalyptus, mit dem Mispelzweiglein in einem japanischen Väschen, das so kindlich sorgsam mit Wachsbleistift gezeichnet und ausgeführt ist, wenn er seine spontanen Landschaften im Stiche lässt und seine Häuser Strassen und Kirchen Steinchen für Steinchen aufbaut — was dann? Und doch sind die Arbeiten aus diesen verschiedenen Phasen das Werk eines Menschen, sie sind aus dem Gefühlsleben, aus dem Farbengefühl eines Künstlers hervorgegangen. Und wenn man nachgeht, wie er in jeder Periode in der von ihm beabsichtigten Art etwas sehr Vollkommenes, etwas in der gewählten Art Unübertreffliches geleistet hat, dann kann bei seiner erstaunlichen technischen Kraft die Ursache zu einer steten Veränderung der Form darin liegen, dass er in der einen Art nichts Neues mehr zu sagen hat und sich deshalb eine neue Aufgabe stellt, die er wieder ebenso vortrefflich arbeitet, um danach wieder eine andere Form auszudenken.

Auf die Weise käme man zu dem Schluss, dass seine Kunst, seine Farbe, seine Wachsbleistiftzeichnungen, die Arbeit einer cerebralen Natur sind, doch möchten wir dies nicht ganz einwandsfrei unterschreiben. Denn vor allem ist er ein feiner echter Maler in seiner ersten Periode, in seiner zweiten Periode ist er ungestümer, aber stets ist seine Technik von Bedeutung und zweifellos dürfen wir von ihm noch schöne Überraschungen erwarten.

Menso Kamerlingh Onnes (geboren 1860) ist, obgleich er auch Portraits gemacht hat, Blumenmaler. Seine Bedeutung liegt in der Behandlung der Wasserfarbe.

Seine Technik gleicht einem Gaukelspiel, diese Farbenauflösungen, diese schwimmenden Farben, in die er seine Blumen dünner als dünn hineinmalt! Sie bilden eine Fläche von hellen Farben, welche nach japanischer Art in kleinere Flächen geordnet ist. Freilich zeigen seine Arbeiten häufig mehr Fertigkeit und Technik als das Streben Gesehenes und Empfundenes wiederzugeben. Eine Ausnahme hiervon macht unter anderem ein Aquarell, das wohl selten übertroffen worden ist, Quitten auf einem weissen Teller in einer einfachen Farbenzusammenstellung von Gelbgrün, Weiss und etwas Schwarz.

Mari Alexander Jacques Bauer wurde im Jahre 1864 in 's-Gravenhage geboren. Er war ein Schüler der Haager Akademie, auf der er in der Kompositionsklasse der Erste war. Seine eigentliche Leitung erhielt er von dem Maler Witsen, dem Freunde Jozef Israëls', dem Maler der nur wenig produziert und dessen Erfahrung und unparteiisches Urteil denn auch höher stehen als seine Gemälde. An den Zeichenabenden in Pulchri, wo er gewöhnlich mehr umherschaute als arbeitete, konnte er wohl einmal von einem oder dem andern Modell eine lustige Karrikatur hinwerfen, die allerlei Nebensächliches hübsch herausholte, aber das war doch zu wenig um darin wie z.B. bei Breitner den späteren Meister zu erkennen. Ja, man hörte in der ersten Zeit manchmal die Bemerkung, dass von dem gerühmten Talent Bauers nicht viel zu bemerken sei. Auch das Bild in Kreide und Aquarell, das er im Jahre 1885 von seiner ersten Reise noch Konstantinopel mitbrachte fand man zu wenig für jemand, von dessen Talent so viel Aufsehens gemacht wurde. Der gezeichnete Vordergrund ist allerdings etwas trocken in der Behandlung,

zugleich aber wirkt die Komposition in hohem Masse suggestiv, auch die Form und mehr noch die Auffassung, welche diese orientalische Stadt, deren Kuppeln sich in der Ferne von einem gelben Himmel abheben, umhüllt von der holländischen Dunstatmosphäre vor uns hinzaubert. „Abends ist es gewöhnlich neblig" schrieb er im Jahre 1896 „und Konstantinopel ist mir am liebsten, wenn die feinen blauen Dünste die Stadt einhüllen; dann erscheinen die Moscheen noch grösser, dann verschwinden die europäischen Häuser, dann wird das Ganze etwas anders, dann liegt die Stadt wie in einer Verzauberung da, dann ist es keine irdische Stadt mehr, dann verschmilzt alles mit der Luft und scheint wie die Fata Morgana in der Wüste auf glatter Wasserfläche zu schwimmen."

Trotz der orientalischen Stoffe, in denen Bauer sich mit Vorliebe bewegt, kann man doch sagen dass er aus der Haager Schule hervorgegangen ist, denn abgesehen davon dass er in seinen Radierungen die Gestalten ganz und gar in Rembrandts Art in das Licht zu setzen liebt, seine Verteilung von Licht und Schatten anwendet und gerne die Figuren aus dem Schatten und Halbschatten eines Tores in das Licht heraustreten lässt, macht sich in seinen Arbeiten der Einfluss von Bosboom's Zeichnungen bemerkbar.

Gewiss kann niemand von einem Abendländer verlangen, dass er den Orient in der fatalistischen Unbeweglichkeit sieht, die sich in der eignen Kunst jener Länder wiederspiegelt; ebenso wenig kann man erwarten, dass jeder Besucher des Orients ihn mit denselben Augen ansieht. Auf wie verschiedenartige Weise ist nicht das einfache Holland von Fremden betrachtet worden! Wir hörten Reisende sich enttäuscht über Ägypten äussern,

M. A. J. BAUER.

AN DER QUELLE.

weil die Sahara kaum einen andern Eindruck macht als unsre Dünen und der Staub dieselbe Wirkung hat als bei uns die Atmosphäre, während andere wieder nicht genug erzählen können von dem blendenden Weiss des Sonnenlichtes auf den weissen Mauern oder von den hellen blauen Schatten unter dem unbeweglichen Blau der Luft, und alle welche den Orient so gesehen hatten konnten Bauer's Auffassung nicht teilen. Gewiss ist der Orient für viele nordische Naturen mehr Gefühlssache als Thatsache, eine Sehnsucht, ein Heimweh nach Wundern, nach dem Land der Bibel, ein Traum vom Paradies. Und wenn man überzeugt ist, dass alle Kunst aus der Erkenntnis seiner selbst hervorgeht, so kann man folgern dass intuitive Naturen den Orient fühlen und sehen können, ohne dort gewesen zu sein. Delacroix machte lange Zeit seine Scenen aus dem Orient in den Farben, die jenen Ländern eigen ist, nach lokalen Farbenstudien, die ein Freund für ihn mitgebracht hatte. Und mag der Traum hier schöner als die Wirklichkeit sein, es giebt ebenso gut Künstler, die voll unbefangener Erwartung sich auf den Weg machten, das Land mit verwunderten Augen betrachteten und überwältigt von Eindrücken zurückkehrten.

Zu den letzteren möchten wir Bauer rechnen. Es war im Jahre 1889, als er in einer Masse Radierungen, von denen manche nur wenige Centimeter gross waren, seine Reiseeindrücke vor uns ausbreitete und uns ungewollt die grotesken Erzählungen aus Tausend und eine Nacht in ihrer ganzen Wunderbarkeit vor Augen stellte, oder in erhabenen monumentalen Gebäuden, in weiten Räumen, mit dahinziehenden Kamelen und fernen Städten die Scenerie der biblischen Erzählungen vor unsren Geist zauberte.

Es waren Studien, Eindrücke, Zeichnungen, kleine Ölbilder in scharfem Grün, hartem Rosa, indischem Gelb und persischem Blau; Farbenskizzen, in denen er allmählich aus einem trüben Durcheinander von Linien und Farben, ein Strässchen, eine Reiterschaar hervortreten liess in einem Licht, das mit seiner Kraft alles illuminiert; oder es erschien in einer nicht zu entziffernden Harmonie von Grauweiss, Blauweiss, Rosaweiss, von hellen gedämpften Tönen, Stambul mit seinen lichten Kuppeln, die sich gegen einen bleichkupferfarbenen Himmel abrunden; oder auch Karawanen, wie sie aufbrechen oder weiterziehen, Kamele, ihre Führer und Lasten silhouettenhaft emporragend vor der in Dämmerung versunkenen Stadt.

Tausend und eine Nacht! Wirkt nicht sein „Tay Mahal", dieser Marmorpalast in der blauen Mondnacht wie ein Bild aus diesen Wundermährchen? Sind wir in einem Traumland oder in der Wirklichkeit? Welch ein edles Gleichgewicht zwischen Stoff und Ausführung, wie getragen und doch innerlich bewegt ist dieser klassische Stil, wie genial ist die Nacht angedeutet, in welcher erhabenen Einfachheit erhebt sich der weiss schimmernde kleine Palast in dem klaren Blau der Nacht, wie stimmungsvoll, wie monumental, welch herrlich romantische Empfindung!

Selten hat Bauer seine Auffassung abgeklärter zur Anschauung gebracht als in dieser Mondnacht, obwohl es Gemälde und Zeichnungen von ihm giebt, die in grell gestreiftem Rot und Gelb, indischem Blau und orientalischem Grün das farbige Strassenleben einer türkischen Stadt überzeugender veranschaulichen, weil sie direkter erfasst sind.

„Wenn er in Konstantinopel oder Kaïro spazieren

geht", schreibt der Kupferstecher Zilcken von ihm, „dann sieht er nicht die malerischen Gebäude und die bunte Menge in den Strassen sondern träumt von dem orientalischen Leben der Vergangenheit". In einem Brief aus Konstantinopel, den Bauer im Jahre 1892 an Zilcken schrieb, spricht er seine Auffassung deutlich aus: „Es ist angenehm" schreibt er „durch die stillen Gegenden zu gehen, wo in engen gewundenen Gassen die hölzernen verfallenen Häuser in ihren bunten Farben aneinander gelehnt stehen und hervorspringende Balkons mit den vergitterten Fensterchen grosse Schatten auf den Boden werfen; manchmal scheint die Sonne auf eine hellgrün oder rosa angestrichene Türe, auf eine hellrote oder hellblaue Mauer, dass man immer meint, Aladdin müsse mit seinen Sklaven heraustreten um seine Schätze dem Sultan zu Füssen zu legen, oder eine Schaar Eunuchen in glänzender Kleidung werde uns verjagen und die Strasse freihalten, weil die Prinzessin Badoura in ihrer Sänfte inmitten ihrer Sklavinnen naht um sich in das Bad zu begeben. Und in einem kleinen Laden sitzt der persische Prinz und wartet auf die untreue Odaliske von Harun al Raschid. Es ist sonderbar, aber ich kann mir Tausend und eine Nacht nur in türkischen Strassen vorstellen. Die maurischen weissen Gebäude erscheinen mir nicht so voll Illusionen wie die ärmlichen verfallenen türkischen Städte. Ich nehme denn auch beinahe nichts anders auf als Typen, die verschiedenen Kostüme und allerlei schöne orientalische Dinge, mit denen ich später die stillen Strassen bevölkern will. Um Konstantinopel recht geniessen zu können muss man ein bischen Phantasie haben und des Ganze immer so sehen, wie es hätte sein können und auch gewiss vor ein paar hundert Jahren gewesen ist."

M. A. J. BAUER.

DER KREML.

Später sah er Ägypten, woher seine realistische Sphinx stammt, die getreu in der Zeichnung und gross in der Auffassung ist; im Jahre 1896 ging er nach Englisch-Indien. In seinen Briefen an die „Kroniek" äussert er sich entzückt über das Monumentale dieses Landes mit den symbolischen Baudenkmälern, den Städten die sich im Ganges spiegeln, und er schuf aus ihnen die Scenerie zu Akedysséril von Villiers de l'Isle Adam.

Man sagt dass sich Bauer stets mit dem Gedanken getragen habe, Tausend und eine Nacht ganz zu illustrieren. Er könnte es nicht lebendiger, nicht fantastischer thun, als er es bereits in seinen Radierungen gethan hat. So sah vor mehr als zweihundert Jahren Rembrandt Amsterdam eben nicht nur wie es wirklich vor ihm lag sondern wie es seine Phantasie ihm zeigte.

Man darf wohl sagen, wenn Rembrandt nicht bestanden hätte, würde auch Bauer nicht gewesen sein; dies vermindert jedoch seine Grösse in keiner Weise, denn jeder andere hat ebenso gut Rembrandts Radierungen studieren können, aber niemand nach Rembrandt sah wie er das Patriarchalische in den Strassenfiguren, niemand konnte wie er seine Gestalten sich im Licht bewegen lassen oder so schönen Gebrauch von dem Schatten unter monumentalen Toren machen. Wer hat nach Rembrandt ausser ihm Gestalten geschaffen wie den alten Mann, wie die Frauen und Kinder im Vordergrund seines „Aladdin" oder die Figur eines forthumpelnden Shylock, der sich vor dem heranziehenden Prinzen Aladdin davonmacht? Wer hat in kleinen Radierungen — die häufig am Orte selbst entstanden sind, während er die Platte in der hohlen

Hand festhielt — nach Rembrandt solche Grösse zur Anschauung gebracht?

In diesen Instantanés ebenso wie in den ausgearbeiteten Radierungen hat dieser grosse Künstler mit den Augen eines Sehers über Rembrandts Radierungen hinweg etwas geschaffen, das zu allen Zeiten zu dem schönsten gehören wird was wir in dieser Art besitzen.

KAPITEL XI

DIE REAKTION DER AMSTERDAMER JÜNGEREN

Es kam ein Wendepunkt.

Viele sahen es nicht oder wollten es nicht sehen und doch war die neue Kunstäusserung nicht wegzuläugnen. Sie war nicht intim, sie schmeichelte dem Auge nicht, sie riss uns nicht durch die Farbe fort, Stimmung und Sentiment war ihr vom Bösen. Was die Jüngeren suchten war eine dekorativere Zusammenstellung, eine konkretere Form, es war eine notwendige Reaktion, durch welche auf die absolute Kunst des Malens eine Kunst der Linie folgte, ebenso wie nach Beethoven Wagner kommen musste.

Wenn die früheren Maler einen Reiz in ihrer Bewunderung für die französischen Landschafter und besonders für Millet gefunden hatten, so war für diese Generation die ausgesprochene Formenschönheit der Prärafaeliten, ihre Vertiefung in den Stoff als solchen, ihre tiefsinnigen Darstellungen alter Sagen und moderner Gedichte, die sorgsam gezeichneten kleinen Portraits von Rossetti, der Buchschmuck den William Morris in 's Leben gerufen und den Ricketts und Schannon raffinierter ausgebildet hatten, nicht nur der Wegweiser zu einer andern

Form sondern zugleich der Wegweiser nach der Kunst der vlämischen und italienischen Primitiven; während andrerseits die japanische Kunst zu einer geistreicheren Linienkonstruktion führte, zu welcher der grosse Puvis de Chavannes das Seitenstück bildet, weil dieser nach langer Zeit zuerst wieder mit Bildern voll edler Formen, rythmischer Bewegungen und milder Farben den Anfang zur echten Frescomalerei gemacht hat, insofern diese sich in Linie und Farbe nach der Architektur des Gebäudes und nach der Mauerfläche zu richten hat.

So erstand zwischen den Jahren 1885 und 1890 ein Geschlecht von Malern, das auf der Akademie von Amsterdam herangebildet wurde unter der Leitung des gewissenhaften Allebé, ein Geschlecht, das schnell genug zu erkennen gab, dass es lieber seinen eignen Weg suchen wollte als im Fahrwasser der von ihnen so bewunderten Haager Meister weiterzufahren. Die meisten von ihnen waren durch Neigung oder Erziehung Figurenmaler. Es ist natürlich dass ein Talent in einer Stadt wie Amsterdam, wo die Verhältnisse grösser, die Linien positiver, die Menschen markanter sind, wo die Richtungen sich schärfer abgrenzen und die Strömungen der Gesellschaft sich stärker bemerkbar machen, sich anders bildet als in dem kosmopolitischen Haag, in dessen lichter Atmosphäre unter dem weichen Seewinde sich die Ecken abschleifen.

Es sind Van Looy, Van der Valk, Voerman, Haverman, Derkinderen, Toorop, Witsen, Karsen en Veth. Will man ihr Streben unter einer Formel zusammenfassen, dann ist es: Misstrauen gegen jede Äusserung des Impressionismus, gegen jeden Schwung, gegen alle Malerleidenschaft, gegen alles was hinreisst

Die erste Bewegung in dieser Richtung war eine

litterarische. Unter den jungen Kräften, die sich in der neu errichteten Monatsschrift „de Nieuwe Gids" vereinigten, waren es vor allen Van Deyssel und Kloos, die unter dem Banner der kräftigen Sonnette des junggestorbenen Jacques Perk, mit Vondel und Bilderdijk, Potgieter und Huet als Basis, mit Shelley und Keats, mit Zola und Verlaine vor Augen, nach langer Zeit zuerst wieder die Kunst des Wortes, die Leidenschaft der Sprache, die Plastik des Verses als absolute Kunst gaben; eine Bewegung, die auch in der Kritik das Reinste beabsichtigte, indem sie die Dinge an sich ohne Rücksicht auf Stoff oder Sympathie beurteilte.

Für die Geschichte unsrer Malerei ist dabei von Bedeutung, dass damals wohl zum erstenmal die jungen Maler tüchtige, gut argumentierte Kunstkritiken schrieben, die sie manchmal bis zur Lyrik ausarbeiteten und auf diese Weise die Kritik zu einer selbständigen Kunst machten. Besonders dem Kunstverständnis einer Stadt wie Amsterdam, die mehr ausserhalb des Malerkreises steht als der Haag, ist diese reine Kritik sehr zu gute gekommen. Und wenn auch häufig ganz andere Faktoren den Markt beherrschen, so hat sie doch die Leser gebildet und unsre Litteratur bereichert.

Die erste dieser Kunstkritiken wurde unter dem Namen „Stimmung" von dem Maler Van der Valk geschrieben; unter demselben Pseudonym schrieben auch Andere Kritiken oder vielmehr stilisierte Bewunderungen. Vornan steht Jan Veth, der seine Aufsätze in den verschiedensten in- und ausländischen Zeitschriften (früher unter dem Pseudonym J. Staphorst oder J. V.) veröffentlichte und durch die Kraft seiner Entrüstung, die Glut seiner Bewunderung und durch die beissende Satire seiner Polemik die jüngere Generation fortriss.

E. S. WITKAMP.

IM FELDE.

Er ist ihr Wortführer, in gewissem Sinne ihr Anführer geworden, der überall die neuen Kunstäusserungen ermutigte und bei dem Publikum einleitete.

Jan Pieter Veth wurde im Jahre 1864 in Dordrecht geboren. Als Kind zeichnete er historische Stoffe, wohl zum Teil unter dem Einfluss des Geistes in seinem Vaterhaus, wo viel Potgieter gelesen wurde, zum Teil durch Ary Scheffer's Werke angeregt. Im Jahre 1880 kam er auf die Akademie zu Amsterdam, wo er fünf Jahre arbeitete. Nach Vollendung seiner Studien war er in Laren thätig und kam hier wie jeder andere unter Mauve's Einfluss. Schon in den Jahren 1884 und 1885 stellte er die Bildnisse seiner Schwestern aus, in welchen man den naiven Maler erkennt, und wenn man diese etwas piktural gemalte Gruppe mit der Rose triplex des Schönheitsapostels Rossetti vergleicht, wird man sogleich den Realisten in ihm erkennen. Ausser dem ehrerbietig gemalten kleinen Bildniss einer alten Dame, das in seiner Unbewusstheit, ohne jede Pose beinahe ein Genrebild geworden ist und dem im Dordrechter Museum befindlichen Fischermädchen aus Huizen „Karen", erregten anfangs besonders seine Mädchenportraits mit ihren vergeistigten Augen, und den sonnambulen durchsichtigen Gesichtern Aufsehen. Diese Ölbildnisse, zu denen auch das Portrait von Doktor de Vrij und des Herrn Lebret im Dordrechter Museum gehören, waren tüchtige Werke aus einer Übergangszeit, kräftig in der Form und Farbenanalyse; doch sehr bald traten an ihre Stelle Portraits, bei welchen es ihm ausschliesslich auf den Ausdruck und den Charakter ankam, die häufig mehr gezeichnet als eigentlich gemalt waren. Im Jahre 1892 erregten seine lithographierten Portraits berühmter Zeitgenossen in der

N. VAN DER WAAY.

EIN KÜNSTLERDINER.

Amsterdamer Wochenschrift grosses Aufsehen. Das kleine Bildnis von Jacob Maris vor seiner Staffelei sitzend, das auch zu dieser Serie gehörte, war eine Offenbarung. Nach einer langen Pause war die Photographie wieder durch eine einfache, echte Zeichnung besiegt. Nicht alle diese Portraits waren gleich, einige waren nur in Kontouren angegeben, einige waren etwas übertrieben und hatten neben den einfachen, vollkommenen Bildnissen von Allebé etwas Gewolltes. Alle waren jedoch charakteristisch und so ganz im Einklang mit dem betreffenden Modell — man denke an Couperus, an Fr. van Eeden — so dass sie seinen späteren gemalten Portraits oft vorgezogen wurden. Es ist wohl auffallend dass Veth, der so grosse Bewunderung für Jozef Israëls, die Brüder Maris, Bosboom und Mauve hegte, für sich jede Art der Prachtentfaltung, welche jene in ihren Werken zeigen, verschmähte. Er gleicht einem Asketen, der die Freuden der Welt zu schätzen weiss, sich aber trotzdem von ihnen abwendet.

Es ist natürlich, dass psychologische Portraits, welche den Charakter einer Persönlichkeit analysieren den Beschauer häufig mehr fesseln als den absoluten Maler. Doch zeigen die Portraits von Jan Veth nicht allein in dem Suchen nach geistigen Eigenschaften den Meister sondern auch im Bau des Kopfes, in der sorgfältigen Zeichnung, im Ausdruck, in der Energie, mit welcher ein solches Bildnis systematisch durchgeführt ist. Veth's Neigung, vor allem das Schöne, das Geistige an seinen Modellen hervorzuheben, veranlasste André Jolles in der „Zeitschrift für bildende Kunst" als Schluss eines sehr anerkennenden Artikels zu schreiben:

„Mögen seine Freunde bisweilen fürchten, dass seine Tugenden zu viel Ähnlichkeit mit Fehlern bekommen,

dass er zu sehr vertieft in die guten Eigenschaften seiner Modelle auf die Dauer die schlechten nicht mehr mit überlegener Ruhe zu beobachten wissen wird, dass, wie ein zu angestrengtes Streben bei nicht ganz gesunden Menschen das Seelische in den Vordergrund rückt auch in seine Malerei etwas Kränkliches kommen könnte; mögen sie ihm als besten Auftrag das Portrait eines verhassten Feindes gönnen, damit seinen Bildern nicht jener heilige Oppositionsgeist verloren gehe, der seine Schriften noch immer kennzeichnet und damit das nicht in seine Kunst dringe, was man eine Allerweltsfreundschaft nennt; mögen sie ihm in der Zeit der Überraschungen beim altholländischen Sint Niklaasfest eine schöne Reproduktion der Haarlemschen Hexe Hille Bobbe schicken, damit der Kritiker, der Hals als Portraitmaler nicht am meisten schätzt, trotzdem in seiner eignen Arbeit den Humor nicht vernachlässige — sie vertrauen nichts destoweniger fest auf jene zweite Lebenshälfte die wie bei vielen holländischen Künstlern, die gute erste noch weit übertreffen wird."

Und A. Pit schrieb über ihn: „Eine Reaktion war vielleicht nötig und an ihrer Spitze hätte kein besserer und würdigerer Führer als Jan Veth stehen können. Seine Kunst hat etwas Herbes, das den Arbeiten aller Vorläufer eigentümlich ist, und wenn er auch bis jetzt noch keinen Schüler gehabt hat, der vollkommnere Arbeiten lieferte, so dünkt mich, kann man doch erwarten, dass dieser Schoorel seinen Moro hervorrufen wird".

Nun ist zwar Veth selbst gewiss kein Schoorel, denn dessen einfach abkonterfeite Kreuzfahrer besitzen Eigenschaften, welche wir bei dem modernen Maler vergeblich suchen, auch ist es unwahrscheinlich dass zum zweiten Mal ein Moro ersteht; doch wenn die hervorragendste

Eigenschaft von Schoorel in der Darstellung der menschlichen Typen seiner Zeit besteht, so muss man in der That Veth das gleiche Verdienst zusprechen. Aber freilich ist für die wissenschaftlichen Spezialitäten unsrer Zeit, diese bleichen Gesichter mit den hohen Stirnen voller Sorgen- und Gedankenfalten eine andere Darstellung angebracht als bei den behäbigen Kreuzfahrern das sechzehnten Jahrhunderts.

Es war Selbsterhaltungstrieb, wenn um das Jahr 1890 sich die kräftigen unter den Jüngeren von der hinreissenden Kunst der Brüder Maris freizuhalten trachteten; es handelte sich darum entweder eine Richtung, die ihren Höhepunkt bereits erreicht hatte, weiter zu verfolgen oder einen neuen Weg einzuschlagen. Ebenso wie William Morris in seinem Streben das Handwerk zu heben aus den Zeiten zu lernen suchte, in denen das Handwerk am reinsten gepflegt wurde, so suchten auch sie nach den Zeiten, in denen die Malerei dem Handwerk noch nahe stand, das heisst sie fingen nicht da an, wo die Brüder Maris, wo Israëls, wo Rembrandt aufgehört hatten, sondern bei den schärfer ausgeprägten Formeln von Van Eyck und Holbein.

In dieser Beziehung war Veth ein Pfadfinder, der voll Vertrauen auf sein positives Wissen bei seinem Suchen nach einem neuen Weg das, was malerisch erreicht war, als Ballast über Bord warf In einer deutschen Zeitschrift hat man ihn einen Initiateur genannt, ihm aber Instinkt abgesprochen. Mag auch die kühle Überlegung oft bei ihm die Oberhand haben, ohne Drang findet niemand einen neuen Weg. Nur durch die Kraft des Durchdringens, durch die vollständige Versenkung in den Gegenstand, vielleicht mehr Moralist als Maler, fand er seine eigne Sprache. So sind die

J. P. VETH.

PORTRAIT VON F. LEBRET.

beiden Bildnisse des blinden Professors Loman, das kleine Bildnis von Van Eeden, das die Offenbarung eines Seelenzustandes ist, so das Portrait des Professors Moltzer entstanden.

Veth ist noch jung und es ist möglich genug, dass er auch seinen Arbeiten noch etwas von dem Duft der von ihm so bewunderten Haager Meister geben wird.

Eine direkte Schülerin von Veth ist unter anderen Johanna Cornelia Hermana, genannt Nelly Bodenheim, die im Jahre 1874 in Amsterdam geboren ist. Im Jahre 1896 debutierte sie in der Wochenschrift „De Kroniek" mit einem farbigen Steindruck, eine Art Illustration zu dem bekannten Liedchen: „Als ik op Neêrlands bergen stond", worin in einfachen frischen Farben das Mittelalterliche ohne jeden Prunk ebenso harmlos wie das Liedchen selbst wiedergegeben wird, ein Genre das sie hoffentlich ihren drolligen Illustrationen unsrer „Baker- und Kinderrijmen" nicht ganz opfern wird. Neben ihr steht Walburga Wilhelmina, genannt Wally Moes (geboren 1856 in Amsterdam), die trotzdem sie eine Schülerin von Allebé und Richard Burnier ist was Modellierung der Gesichter und Malweise betrifft, sich Veth zum Führer erkor und dadurch in ihren Frauen und Müttern viel Feinempfundenes auszudrücken vermochte. Obgleich sie Holländerin ist neigt ihr Talent zur deutschen Art hin, in sofern es ihr mehr um den Ausdruck des Modells als um das Ensemble und die Farben zu thun ist. Hierin zeigt sie eine gewisse Ähnlichkeit mit Louise Steffens, der junggestorbenen katholischen Malerin, welche in Klosterscenen und Genrebildchen nach deutscher Art uns einige hübsche Bildchen hinterlassen hat.

Hendrik Johan Haverman wurde im Jahre 1857 in

J. P. VETH.

PORTRAIT VON PROF. A. D. LOMAN.

Amsterdam geboren. Auf Andringen des Malers Valkenburg kam er zugleich mit Voerman und Dake auf die Amsterdamer Akademie. Nach einem zweijährigen Aufenthalt besuchte er die Akademie in Antwerpen unter Verlat, arbeitete dann eine Zeit lang in Brüssel, wo er besonders Henri de Brakeleer und Stevens und Jordaens bewunderte. Da er sich aber noch nicht sicher genug fühlte, ging er noch einmal nach Amsterdam zurück, um dort direkt unter der Leitung von Allebé zu arbeiten. Hier wandte er sich ganz der Figurenmalerei zu. Nach seinem Bilde „die Flucht" zu urteilen, welches er dem Städtischen Museum zu Amsterdam schenkte, war seine Malweise damals trocken und seine Zeichnung mehr korrekt als lebendig; aber wahrscheinlich war dies eine gute Basis für sein Streben die Schönheit des Nackten zu erfassen.

Er hatte auf den beiden Akademien viel gelernt, aber wie fast alle Maler, die nur akademischen Unterricht genossen haben, musste er sich lange abquälen ehe er die Formel fand, in der er sein eigenstes Wesen äussern konnte.

Ungefähr im Jahre 1890 kam er aus Spanien, Tanger und Algier mit einem Schatz von Studien und Bildchen zurück, die sich durch viel Positives auszeichneten; doch glichen sie mehr ausgeführten Skizzen als Gemälden, nur bei einzelnen war es ihm geglückt ein gut zusammengestelltes Gemälde zu komponieren.

Wer Haverman und seinen Trieb zur Charakterisierung des Individuums bis zur Kritik kennt, begreift leicht dass er sich ganz der Portraitmalerei zuwenden musste. Im Jahre 1893 stellte er in Arti die Portraitstudie einer sehr dicken Frau in ganzer Figur aus. Die harmlos drollige Weise, wie die dicke Person im Negligé wiedergegeben und doch durch die Gebundenheit der Farbe

zu einem guten Ensemble gemacht war, erregte die Aufmerksamkeit aller Jüngeren. Es gehört Freimut dazu jemand so darzustellen wie er eigentlich ist, nicht wie er sein sollte; es ist also die Enthüllung einer Persönlichkeit, deren äussere und innere Eigenschaften unterstrichen sind, und darin vor allem zeichnet sich Haverman aus.

Diesem Frauenportrait folgten eine Reihe bedeutender Bildnisse, unter ihnen die Portraits von Dr. van Delden, Dr. Birnie, Richard Bisschop, das Bildnis in ganzer Figur von des Malers Frau und das Portrait eines jungen Mädchens, in feiner Farbenanalyse gemalt, zu analytisch um ganz malerisch zu wirken, aber als Portrait ausgezeichnet und besonders rein im Kolorit, wenn es auch in den helleren Tönen perlmutterartig wirkt. In allen Portraits aus dieser Zeit macht sich noch ein Suchen bemerkbar, ein Übergang, als Farbenensemble jedoch hat er sie in späteren Werken nicht übertroffen.

Im Jahre 1897 fing Haverman an für die neu gegründete Monatschrift „Woord en Beeld", die inzwischen wieder eingegangen ist, Portraits berühmter Zeitgenossen zu zeichnen, die freilich in der Holzschnittreproduktion nicht zu ihrem Rechte kamen. Es ist gewiss zu bedauern, dass er sie zum Abdruck nicht selbst auf Stein gezeichnet hat; mit den Originalen dieser Zeichnungen jedoch hat er sich für immer einen Namen erworben. Und war es auch für Haverman nicht leicht hierin mit Veth, der vor ihm dieselben Portraits in so überlegener Weise gezeichnet hatte, zu wetteifern, besonders weil die beiden Maler dieselben Lehrer gehabt haben und denselben kritischen Spürsinn besitzen, so beweist er doch in diesen Portraits seine Eigenart und Kraft. Wenn man Haverman und Veth miteinander vergleichen wollte, so könnte man sagen dass die Kraft von Haverman im gezeichneten

Portrait männlicher ist, das Zusammenfassen der Gesichtszüge im Allgemeinen sicherer und der Vortrag häufig geistreicher, während Veth, der mehr nach der Sensibilität seines Modell sucht, weniger die Kraft als die Weichheit und Güte hervorhebt. Es versteht sich von selbst, dass dies nur im allgemeinen gilt; man könnte z.B. Veth's Portrait des Ministers Kuyper und Haverman's Portrait von Mevrouw S. dagegen anführen, doch gewiss hätte Haverman das innige Bildchen von Dr. W. Bode, dieses Denkmal der Verehrung und Zuneigung, das Veth so sorgfältig, mit so viel Hingabe zeichnete, ebenso wenig machen können als Veth das Portrait des Leidener Professors Van de Sande Bakhuyzen, dessen unregelmässige in Kontouren nicht festzuhaltende Züge Haverman so spontan in einem Schwarm von Kreidestrichen erfasste, aus denen die Augen klar und geistreich hervorleuchten. Das ist ein Bild in dem sich etwas von dem Hals-artigen findet, das André Jolles Veth wünschte. In diesen Portraits hat Haverman wohl die ganze Kraft, die einer Zeichnung in schwarzer Kreide zusteht, zusammengefasst.

Das unaufhörliche Aufspüren der äusseren Erscheinungen, durch die Geistesleben und Charakter sich im Gesicht aussprechen, hat ihn schliesslich zu einem so synthetischen Portrait geführt, wie das des grossen Prosaisten L. van Deyssel (Karel Alberdingk Thijm), das an eine florentinischen Münze erinnert: die Kontouren charaktervoll, das Fleisch abgerundet über dem straffen Umriss; trotz des Geschlossenen, Unbeweglichen alle Eigenheiten ausgeprägt. Jan Veth schrieb in der „Kroniek" über dieses Bild: „So gute Portraits werden selten gemacht. Hier arbeitete ein geduldiger Schatzgräber mit selten glücklicher Affinität. Der Vortrag ist tadellos, aber das

H. J. HAVERMAN.

PORTRAIT VON J. H. KRELAGE.

Preziöse steht nirgends dem direkten Ausdruck im Wege; die wundervolle Detailmodellierung trägt vollkommen den Ausdruck des stolzen Dandytums, das als Grundzug in diesem chamäleonartigen Kopf hervorgehoben ist. Dies ist nun wirklich einmal ein ausserordentliches, vornehmes Bildnis voll feinen Verständnisses, und der beste Portraitmaler könnte Haverman darum beneiden".

Aber das Talent Havermans hat noch eine andere Seite. Er hat dem alten Motiv „Mutter und Kind" etwas Neues abgewonnen. Die Leidenschaft einer neueren Lebensauffassung spricht sich hier aus. Die alte Dankbarkeit des Kindes für das ihm geschenkte Leben hat sich umgekehrt, die Mutter scheint in ihrer dienenden Liebe das Kind um Verzeihung zu bitten für ein Leben, das glücklich zu gestalten nicht in ihrer Hand liegt, das sie aber mit Leidenschaft gegen den grossen Feind beschirmt.

Die Folge einer Malkunst, welche in Reaktion zu dem immer vager werdenden Impressionismus die Grenzen der Flächen fester umzogen haben will, ist das Übertragen der malerischen in die dekorative Kunst.

Um das Jahr 1889 sah es bei uns nicht danach aus, als ob sich je ein Arbeitsfeld für eine solche Malkunst finden werde, wenn auch der Architekt Colenbrander bereits im flachen Ornament einen Einblick in den Begriff des Dekorativen verschafft hatte, z.B. in der Rozenburg-Fayence, dem er in den wenigen Jahren, welche er an dieser Fabrik thätig war, Farbenarrangements gegeben hat, die damals ebenso überraschten wie später die vornehme Farbenpracht seiner Smyrnateppiche.

Der erste der wieder von einer monumentalen Kunst träumte war Antoon Derkinderen, der in 's-Hertogenbosch im Jahre 1859 geboren wurde, der unter dem majestätischen Eindruck der Kathedrale seiner Vaterstadt

mit ihren hohen Säulengängen heranwuchs; auch die Pracht des katholischen Altardienstes, der Chorgesang, an dem er selbst teilnahm, verfehlte nicht Eindruck auf ihn zu machen. Dazu kommt, dass er in der Werkstatt seines Vaters die Monstranzen, die Ciborien sah, welche dort restauriert wurden, und so sein Schönheitsgefühl in dieser reichen Umgebung sich früh entwickelte. Er studierte auf dem Lehrerseminar in 's-Hertogenbosch, an dem auch Zeichen- und Musikunterricht erteilt wurde, machte im Jahre 1875 sein Examen im Zeichnen und Mathematik und war darauf einige Monate an der öffentlichen Schule in Orthen in der Nähe von 's-Hertogenbosch thätig. Ausserdem hatte er Zeichenstunde von dem Direktor der königlichen Schule für Praktische und Schöne Künste, dem Bildhauer J. Th. Stracké, einem liebenswürdigen Mann, der als Lehrer und vielleicht auch als Künstler höher zu stellen ist als der Amsterdamer Stracké. Im Jahre 1880 kam er mit einer Unterstützung der Gesellschaft „Nut van 't Algemeen" auf die Akademie nach Amsterdam und durch Empfehlung seines Lehrers kam er zu Alberdingk Thijm, dem Verfasser der „heiligen Linie" in 's Haus, durch den er, und fast mehr noch durch den katholischen Baumeister J. C. Cuypers eine Form erhielt, in der er sein Streben und seine Ansichten ausdrücken konnte.

Seine Akademiegenossen erkannten in ihm gleich einen Menschen, der seine eignen Wege gehen werde; er zeigte dies nicht nur durch seine Vorliebe für Bilder von Moritz von Schwind sondern auch in seinem Wesen: während die andern Tingeltangelliedchen sangen, fühlte er das Bedürfnis katholische Lobgesänge anzustimmen. Im Jahre 1882 ging er nach Brüssel um dort unter Portaels zu arbeiten; hier wurde er durch

einen Zeitungsartikel, der berichtete dass im Jahre 1885 das siebenhundertjährige Bestehen von 's Hertogenbosch gefeiert werden solle, angeregt, zu diesem Fest etwas Tüchtiges zu Stande zu bringen. Zu gleicher Zeit erhielt er den Auftrag für die Kirche des Begijnenklosters in Amsterdam ein Wandgemälde zu machen, auf welchem „die Prozession vom Mirakel des Heiligen Sakramentes so wie sie noch im Anfang des sechzehnten Jahrhunderts gehalten wurde" dargestellt werden sollte. Dieses Gemälde sollte ein Geschenk für den Rektor des Begijnenhofes B. H. Klönne zur Feier seines fünfundzwanzigjährigen Priesterjubiläums sein. Gewiss ist niemals ein kirchliches Gemälde mit frommerem froherem Gemüt gemacht worden, der Duft der Lobgesänge scheint in dieser Prozession versinnlicht zu sein; der junge Maler hat mit richtigem Verständnis den Rhythmus der Linien festgehalten, und in dem feinen Luftton, den man am Ufer des Y in Amsterdam findet, wird das Heilige Sakrament an uns vorbeigetragen, eine Gruppe folgt der andern und die Schiffe der grossen Handelstadt bilden den Hintergrund.

Und doch ist es zu begreifen, dass dieses Gemälde, welches er im Jahre 1889 vollendete, von der Kirche zurückgewiesen wurde. Hätte Derkinderen sich mehr an den von ihm in seiner Kindheit so verehrten Gottesdienst der katholischen Kirche gehalten, dann würde sich seine Auffassung mehr nach dem Geist als nach dem Buchstaben von Puvis de Chavannes, dessen stilvolle Malereien er so sehr bewunderte, gerichtet haben und er hätte gefühlt, dass seine Farbenauffassung ebenso wenig in eine katholische Kirche gehört als Fra Angelico in ein Pantheon. Das Bild sollte als Andachtsbild dienen, zwar waren die Wände der Begijnenkirche noch weiss-

H. J. HAVERMAN.

STRICKSTUNDE.

getüncht im Reformationsstil, aber doch musste es einen Zusammenhang haben mit den bunten Fenstern, den funkelnden Messgewändern, es musste in der Dämmerung der Säulen bei dem blassen Kerzenlicht seine Farbe und Form behalten. Hätte das Bild diesen Ansprüchen genügt, so wäre uns wohl in Derkinderen allmählich der Künstler erstanden, der die katholische Kirche von den abgeschmackten Chromolithographien befreien konnte, um ihr das künstlerische Milieu, das sie früher besass, zurückzugeben. So wie diese hellgoldene Malerei jetzt vor uns steht, ist sie uns bei fast vollkommen germanischer Empfindung ein herrliches Glaubensbild vergangener Zeiten, mit den sehnsüchtigen glaubenverlangenden Augen der Gegenwart geschaut.

Auf dem Platz, der für dieses Gemälde bestimmt war, wurde ein Bild in derselben Grösse, 1,89 Meter hoch und 11,48 Meter breit, mit ungefähr derselben Anordnung von dem Amsterdamer Maler Philippeau angebracht, der etwas süssliche italienische Bildchen nicht ohne Geschick malte.

Die Zeiten waren für Derkinderen nicht besonders günstig, wenn er auch anfangs viel Stütze fand. Von der Kirche, mit deren Schönheit er sich eng verbunden fühlte und zu deren Ruhm er gerne etwas beigetragen hätte, wurde er zurückgestossen, die monumentale Malkunst bestand damals bei uns allein in den schablonenhaften Verzierungen der restaurierten katholischen Kirchen, Theater oder Konzertsäle, so kam es dass er sich erst bei der Ausschmückung des von dem Architekten Berlage gebauten Gebäudes der Allgemeinen Amsterdamer Lebensversicherung bethätigen konnte.

Die Gemälde im Rathause von Herzogenbusch, bis jetzt seine bedeutendsten Schöpfungen, verdanken ihre

A. DERKINDEREN.

WANDGEMÄLDE. DAS PFÖRTCHEN.

Entstehung denn auch nur der Initative einiger Kunstliebhaber. Die vornehme Art, mit welcher der Künstler an der Hand der alten Kroniken, in reinen monumentalen Formen auf der ersten Wand die Stiftung der Stadt und den Bau der Kathedrale im Hintergrund gemalt hat, macht dies Bild zu einem Meisterstück. Das zweite Gemälde, auf dem der innere Ausbau der Kathedrale dargestellt ist, war als Wandgemälde logischer, in sofern als sich alles auf einem Plan abspielt. Doch wird durch den byzantinischen Anstrich die fromme Einfalt, welche die beiden ersten Werke so anziehend machte, verdrängt.

Das Glasfenster in dem neuen Universitätsgebäude (Renaissance), das im Jahre 1893 vollendet wurde, war für Derkinderen eine schwierige Aufgabe, weil er genötigt war sich auf unbekanntem Terrain in einem Stil zu bewegen, der ihm unangenehm sein musste. Diese erste Arbeit ist dem Stil des Gebäudes entsprechend in kühlen Farben, Iris-Blau und weiches Gelb gehalten, aber schon bei einem folgenden Fenster vereint er mit diesen Anfordungen ein wärmeres Kolorit und ist dadurch wirkungsvoller. Auch in dieser Hinsicht bot Holland ihm nicht was England Morris, Rossetti und Burne-Jones bieten konnte.

Was wir in den Werken dieses Künstlers bewundern ist der innere Zusammenhang zwischen Linie und Farbe, das Monumentale und zugleich Zarte, die Andacht, die alle seine Arbeiten durchzieht. Sein aussergewöhnliches Talent, seine kindliche und zugleich meisterhafte Formausbildung äussert sich wohl am glänzensten in seinen Buchillustrationen zu Vondels Gijsbrecht van Amstel und vielleicht noch mehr zu Diepenbroeks Messe; hier finden wir am besten die Eindrücke seiner Jugend wieder, die Bewunderung für die fromme Einfalt des

Mittelalters, für die liebliche Mischung germanischer und altchristlicher Eigenschaften.

Eine gesonderte Stellung nimmt Jacobus van Looy ein, der im Jahre 1858 in Haarlem geboren wurde, ein echter Künstler, der trotz seines breiten Pinselstrichs nichts mit Breitner oder Isaäc Israëls gemeinsam hat. Van Looy ist zuerst durch seine prunkvolle plastische Prosa bekannt geworden. Wenn man diese kennt, kennt man auch die Stoffe zu seinen Gemälden; beide sind die Äusserungen derselben Eindrücke, ebenso wie man in Rossetti's Gemälden Verbesserungen seiner Sonette finden kann oder umgekehrt.

Er ist in unsrem Lande einer der Ersten gewesen, der das Strassenleben studierte, der nach Multatuli das Leben der Kleinbürger ohne seine eigne Persönlichkeit dazwischen zu stellen beobachtete und es ist nur natürlich, dass sich diese Beobachtungen in seinen Gemälden wiederspiegeln. So findet man die Kinder aus seinen ersten „Festen" mit denselben bürgerlichen Eigenschaften, das eine altklug, das andere begehrlich, in einem seiner Gemälde wieder; dasselbe ist bei dem wunderlichen Bild „Das Wunderschränkchen" der Fall, eine Scene die an Daumier erinnert und in Schwarz und Weiss noch magischer wirkt; ebenso bei den „Reisenden": ein bleicher Knabe mit einer Harmonika sitzt zurückgelehnt da, und hinter ihm über die Rücklehne weg, sieht man ein Durcheinander von den verschiedenartigsten Menschen; und endlich gehört noch ein Bild hierher, das als Komposition und in der Verteilung des Lichtes an Rembrandts Nachtwache erinnert: dicke Jüdinnen und Strassenmädchen drehen sich in einer Gasse zu der trivialen Musik einer Drehorgel im Tanz. Sind seine Farben häufig dem

wirklichen Leben fremd, so ist doch die Handlung durch die Augen des Malers geschaut durchaus der Alltäglichkeit entnommen. Das Überraschende seiner ganzen Persönlichkeit ist, dass er in unsrer Zeit eine Malkunst ausübte, die weder intellektuell, weder modern noch reaktionnär ist, und für die sich keine einfache Aufschrift oder Analogie finden lässt. Zusammenfassend könnte man von ihm sagen, dass bei seinem Malen die Kraft die hervorragendste Eigenschaft ist, dass er aber ein noch grösserer Maler mit dem Wort ist, so ist z.B. die Sprache in seinem „Spanien" unvergleichlich.

Jan Voerman, im Jahre 1857 in Kampen geboren und nach Van Looy der älteste unter diesen jüngeren Malern, debutierte im Jahre 1882 mit einem Genrebild aus dem jüdischen Leben, das, wie die Bilder der meisten Amsterdamer Maler, schwer gemalt ist und eigentlich nur eine gut ausgearbeitete Studie bleibt. Diese Eigenschaft teilt er mit vielen, denn auch die Generation, die vor ihm die Amsterdamer Akademie besuchte, wie z.B. Oldewelt — jetzt Professor an der Amsterdamer Akademie — Van der Waay und der junggestorbene Witkamp haben, so gute Zeichner und vortreffliche Lehrer sie auch gewesen sind, es selten zu einem gut komponierten Gemälde gebracht. Voerman zeigte bereits als Junge grosse Vorliebe für die Landschaft und machte Studien nach der Natur. Er wurde in Kampen geboren und es ist leicht möglich dass ihm dort schon früh die Widerspiegelung des Himmels im Wasser des Flusses Eindruck machten, deren Apotheose er später darstellte. Im Jahre 1889 liess er sich in Hattem nieder; aus seiner ersten Zeit dort datieren die kleinen farbensatten Aquarelle von einzelnen Stiefmütterchen und Azaleen in kleinen

A. DERKINDEREN.

WANDGEMÄLDE. HERZOG HENDRIK VAN BRABANT.

bunten Ingwertöpfchen, die wir auf den Ausstellungen der Zeichengesellschaft kennen lernten; eins von ihnen befindet sich im Besitz von H. W. Mesdag. Voerman war damals noch ganz Impressionist, aber doch fühlte er bereits, dass er um seiner eigensten Natur Ausdruck zu geben einer anderen Formel bedürfe. Bei einer Ausstellung in Arti im Jahre 1891 wurde ihm durch den Gegensatz, den die Bilder von Jacob Maris und Toorop in der Farbe zu beinahe allen übrigen bildeten, deutlich was ihm fehlte. Von dem Tage an malte er mit reinen, so wenig wie möglich gemischten Farben. Was hieraus entstand war nach seiner eignen Aussage rein theoretisch und hart, aber er hielt es für den einzigen Weg um aus dem, was er „die Schmutzbrühe" nannte, herauszukommen.

Die Farbenreinheit, die ihm durch Jacob Maris und Toorop deutlich wurde, äusserte sich jedoch bei ihm auf ganz andere Art. Und wenn seine den Kopf werfenden Pferde noch aus der Haager Schule sein könnten, so zeigen seine blauen Schwertlilien auf der Utrechter Ausstellung von 1892 eine Farbenreinheit, eine Formenschönheit, die vielleicht wohl zum erstenmal das Harte der Blumenblätter rein wiedergeben und doch bereits über das Streben eines Jacob Maris hinausgehen. Er steht überhaupt wohl Toorop näher, das beweist er in der Formenpracht und dem unberührten Rosa seiner La France Rosen ebenso wie in seinen späteren Landschaften, die alle mit einer Art Gouache in Wasserfarbe gemalt sind.

Man muss seine Arbeiten übrigens durchaus nicht vom Standpunkt der Haager Schule beurteilen, denn ihm ist es nicht um den unmittelbaren Eindruck zu thun; er lässt im Gegenteil den erhaltenen Eindruck tief in

J. VAN LOOY.

SELBSTPORTRAIT.

seinem Innern ruhen, bis er als Zuschauer vor seinen eignen Eindrücken steht; dann erst giebt er ihnen Form in ungemischten Farben und es entstehen seine kontemplativen Landschaften, in denen die Wechselwirkung von Luft und Wasser mit unvergleichlicher Stimmung wiedergegeben wird auf denen der Himmel am Horizont das Wasser berührt — ein verfeinerter abstrakter Van Goyen — auf denen die Linien des Ufers im Vordergrund eine Bewegung haben, die an sich schon von wunderbarer dekorativer Wirkung ist. Dieselbe Ruhe, die aus den Landschaften der alten Meister in der Spätnachmittagstimmung spricht, redet hier in moderner Sprache zu uns. Es ist die Extase über eine Naturerscheinung, der alles Wirkliche fremd ist, die manchmal zu etwas Ubernatürlichem wird, das uns weit fort führt von aller Malkunst. Mehr kann man die Natur nicht vergeistigen, noch ein Schritt weiter und sie erstarrt. Inzwischen ist das letzte Wort in dieser Richtung noch nicht gesprochen, aber es ist nicht anzunehmen dass ein Künstler, der in seinen ersten Aquarellen die Dinge so schön und einfach sah, den Weg zum Abstrakten noch weiter verfolgen wird. Einzelne seiner letzten Zeichnungen deuten an, dass er anfängt sich einer direkteren Naturanschauung zuzuwenden.

Eduard Karsen, im Jahre 1860 in Amsterdam geboren, darf man ebenso wenig wie Voerman vom Standpunkt der Haager Schule aus betrachten, denn dann wird man seine Behandlung der Farbe nicht geschmeidig, seine Malweise nicht eindrucksvoll, seine Arbeiten überhaupt zu leblos finden. Die Melancholie, die sie atmen ist nicht musikalisch und bei aller Verwandtschaft mit Ruysdael fehlt ihm dessen Tiefe. Und doch, giebt es nur wenig Künstler, die so wie er es verstehen

auf den Zauber des Bewegungslosen zu horchen, nur wenige die so das Lichtlose und Verschlossene in der Natur, das empfindsame Seelen so traurig stimmt, wiederzugeben wissen. Aus dieser Empfindung schuf er die lakonischen Bauernhäuser aus Nordholland, die in ihrer schweren pyramidenartigen Form auf der weiten Fläche daliegen oder die kleinen niedrigen Häuschen an den Kanälen, die sich in dem trägen Wasser spiegeln und still lauschend die Nacht erwarten. Aber in seinen Städteansichten zeigt er in dem glücklichen Abschneiden der Linien, in den stumpfen Krümmungen der Grachten in dem verschwommenen Dämmern von Häusern, Bäumen und Wasser eine Kraft der Zusammenstellung, welche die fehlende Geschmeidigkeit reichlich vergütet. Er war ein Künstler, eine Persönlichkeit, aber der Weg war lang, den er zurücklegen musste, ehe es ihm gelang, das Amsterdam in dem er geboren war so zum Ausdruck zu bringen wie er es sah. Er arbeitete erst zwei und ein halbes Jahr bei seinem Vater, dann ungefähr sieben Jahre an der Akademie, alles Jahre die er als verloren bedauerte. Aber dann kam's, dann geriet es ihm den calvinistischen Charakter der Amsterdamer Grachten, das Steife der nordholländischen Bauernhöfe, das Tote der kleinen holländische Städte auszudrücken.

Aus dieser Amsterdamer Gruppe nennen wir noch die jung gestorbene Charlotte Boutens (1871 – 1895). Auf der Ausstellung für Frauenarbeit im Haag befanden sich drei Werke, ein einfaches Stillleben, eine Radierung und eine Zeichnung, mit welchen sie die Echtheit ihres Talent glänzend bewiesen hat.

Auch der feinfühlige Pieter Meiners (geboren 1854 in Oosterbeek, gestorben 1903 in Lage Vuursche) soll nicht unerwähnt bleiben. Er war der Schüler seines

Vaters, eines wenig bekannten Malers; später besuchte er die Amsterdamer Akademie, von wo er einen ausgesprochenen Sinn für Formen mitbrachte, gemildert durch den weichen Pinselstrich der Haager Meister. Mit dieser Technik malte er in einer hellen seidenartigen Tonalität schön gesehene Stillleben. Es lag etwas besonders Stilles über seiner Arbeit. Sein Talent war begrenzt, aber er hatte den guten Geschmack es nie zu forcieren. Eine blaue kleine Schale mit Kirschen, eine japanische Puppe, eine Vase mit Blumen, ein altes Theekännchen waren die Gegenstände seiner Stillleben; sie waren harmlos in der Komposition und modern in der Verteilung

Im Jahre 1885 errichteten die gesammten jüngeren Künstler den niederländischen Radierverein dessen Vorsitzender Jan Veth wurde. Dies bedeutete für die Amsterdamer Maler dasselbe was die Zeichenakademie zwanzig Jahre früher für die Haager gewesen war. Der Verein teilte jährlich eine Mappe mit Radierungen an seine Mitglieder aus und hielt abwechselnd einmal im Haag, einmal in Amsterdam eine Ausstellung von Radierungen und Lithographien, wozu nicht nur die Jüngern Beiträge lieferten, sondern auch die Radierungen der Haager Maler, z.B. Israëls, Jacob und Matthijs Maris, Mauve zum Vorschein kamen. Auch die Kreidezeichnungen dieser Meister wurden wieder hervorgesucht und so die graphische Kunst überhaupt wieder zu höherem Ansehen gebracht.

Vorher schon besassen wir zwei Kupferstecher von Beruf, von denen sich der eine, Jhr. Mr. C. Storm van 's-Gravesande, im Jahre 1841 in Breda geboren, ein Schüler von Roelofs und van Féliciën Rops, lange bevor dieser Verein bestand, sowohl im Ausland als in

J. VOERMAN.

AM FLUSSE.

seinem Vaterland mit einer Reihe technisch bedeutender Radierungen, von denen die meisten holländische Flussansichten darstellen, einen Namen gemacht hatte. Der zweite ist Philippe Zilcken, im Jahre 1857 in 's-Gravenhage geboren, ein Schüler Mauves. Durch den Probedruck seines Stiches „Ansicht von Lausanne" nach einer Zeichnung von Thijs Maris, hat er sich zuerst bekannt gemacht. Auch der Stich nach „die Taufe im Schwarzwald" war ein Sieg und ebenso „La bête au bon Dieu", das Frauenportrait von Alfred Stevens. Von seinen Originalradierungen sind besonders einige mit trockener Nadel gestochene Profile zu erwähnen.

Bei der Gründung des Radiervereins that sich Willem Witsen (geboren 1860 in Amsterdam) durch eine Serie Figuren im Freien nach Millet-Mauvescher Art hervor. Die Arbeiter auf dem Kartoffelfeld, das Mädchen das Wäsche ausringt, fallen durch die schweren Schattenmassen neben einem scharfhellen Himmel auf, wobei die Gleichmässigkeit der Schattenfläche durch seine durchgearbeitete Technik Bewegung erhält.

Auch in den vielen monumentalen Aquarellen und Gemälden, zu denen er die Motive an den Brücken in London fand, in den Figuren, die sich schwer gegen den Abendhimmel abheben und als Erinnerungen an Millet erscheinen, verläugnet er niemals den Kupferstecher, aber es fehlt ihnen das Schlichte, das Kompakte, der fesselnde Lichteffekt, Eigenschaften die sich besonders gross und monumental in seinen Londoner Radierungen aussprechen, aus den Jahren 1880—1891. Gerade hier in London, der Stadt die er uns in ihrer Grösse, ihrer Massigkeit und Farblosigkeit so fein empfunden zeigt und deren Nebel er uns veranschaulicht, war er sich seines Könnens bewusst geworden.

W. WITSEN.

WINTER.

Unter seinen späteren Radierungen erregt besonders „Het Kolkje" durch die Behandlung der Einzelheiten unsre Bewunderung.

Auch Etienne Maria Theodore Bosch, in Amsterdam im Jahre 1863 geboren, ein Schüler der Haager Akademie unter Ph. Koelman, muss man zuerst als Kupferstecher und erst dann als Maler nennen. Seine Gemälde sind zwar in vornehmem Ton gehalten, besitzen aber vor allem zeichnerische Tugenden, dagegen hat er in seinen Radierungen erreicht, Ton und Linie in einer bestimmten Umgrenzung zu einem vollkommen harmonischen Ganzen zu machen. Mit Vorliebe sucht er seine Motive in Rom, Venedig und im Orient und obgleich er darin gelegentlich an Bauer streift, so bewahrt er sich doch seine Eigenart durch die dekorative Zusammenstellung und eine mehr durchgeführte Bewegung der Linien. Seine „Kreuzfahrer" sind in dieser Beziehung besonders hervorzuheben.

Ausser den Haager Malern und den Radierern von Beruf waren es Haverman, Tholen, Veth, de Zwart, die kernige Beiträge lieferten und vor allen Toorop, der durch schwarz und weisse Linienzeichnungen überraschte, auf welche er bald seine symbolischen Zeichnungen folgen liess; auch der Amsterdamer Maler Richard Roland Holst, der mit sonnigen Parkanlagen anfing aber bald düsterere Saiten anschlug und in „Anangke" dem Fatalismus huldigte. Es kamen Isaäc Israëls mit seinen schwarz und weissen, Suze Robertson mit ihren tonvollen Zeichnungen, Barbara van Houten mit ihren prächtigen Radierungen nach Delacroix' „Kreuzabnahme", Etha Fles mit ihren feinempfundenen Radierungen, es kam Van der Valk, der im Gegensatz zu Witsen seine Stiche als reine Kupferstiche gab und dem das Verdienst zu-

E. KARSEN.

ENKHUIZEN.

kommt, Dupont, diese Kraftgestalt, der sich inzwischen dem kräftigeren Kupferstich zugewandt hat, zum Radieren angeregt zu haben; hier sahen wir Radierungen von Thijs und Willem Maris; hier lernten wir auch Ausländer, Meryan, Seymour Haden und Whistler, hier auch Klinger kennen. Alles dies bedarf nur einer kurzen Erwähnung, da wir in Zilckens „Moderne Radierer" ein vortreffliches Handbuch darüber besitzen.

KAPITEL XII

DIE NEUE FORMEL

Johannes Theodor, genannt Jan Toorop, der im Jahre 1860 in Poerworedja auf Java geboren ist, war der erste, der den sogenannten Neu-Impressionismus aus Frankreich über Brüssel und die Vingtisten zu uns herüberbrachte. Obgleich er in Amsterdam der im vorigen Kapitel besprochenen Generation angehörte, war er es, der von der jungen belgischen Bewegung ausgehend in der holländischen Malerei eine neue Richtung hervorrief. Im Jahre 1889 veranstaltete er in dem Panoramagebäude in Amsterdam eine Ausstellung der XX, auf welcher er sein „Broek in Waterland" und seine ebenfalls in geteilten Farben gemalte „Dämmerungs-Idylle" als zu den Vingtisten gehörig ausstellte; aber trotz des vielen Interessanten und Schönen machte diese Ausstellung im allgemeinen wenig Eindruck.

Schon vor dieser Ausstellung hatte Toorop sich in einigen Zeichnungen, aus denen die Londoner Armut redet, als ein überraschender Realist zu erkennen gegeben, aber erst die neue Vision der holländischen Weiden, des Nordseestrandes und der Motive aus dem Fischerleben war es, durch die seine Arbeiten einschlugen.

In seinem „Broek in Waterland" werden zum erstenmal die nüchternen Linien einer nordholländischen Weide, von rechtlinigen Gräben durchschnitten, aufgenommen; Kurze knorrige Weidenbäume bilden die einzige Unterbrechung der Gleichförmigkeit; es ist eine Anschauung ohne die geringste Verschönerung, ohne das geringste Streben in diesen Flächen etwas Harmonisches zu finden, die untergehende Sonne färbt den Himmel orangefarben, erfüllt auch die Gräben mit Orange, das grell von dem dunklen Grün der Weiden und von dem hellen Teil des Himmels absticht. Man dachte nicht darüber nach, ob es schön oder hässlich sei; es war eben die brutale Wirklichkeit, kraftvoll aufgebaut, forsch gesehen, mit fester Hand in der Art der Vingtisten ausgeführt, pointilliert im eigentlichen Sinn.

Dieses Gemälde verdankte seine Entstehung einer kleinen Reise nach Nordholland, die Toorop, der damals in Brüssel wohnte, mit dem belgischen Dichter Emile Verhaeren unternahm. Nur auf diese Weise aus der Fremde gesehen, konnte er die nüchterne Hässlichkeit dieser Weiden und Kanäle so unbarmherzig, so unverblümt wiedergeben.

„Die Flut", das Hauptwerk aus der ersten Zeit seines Katwijker Aufenthaltes ist eine überaus geschickt durchgeführte Analyse der See. In dem Netzwerk, welches die ankommenden und zurückweichenden Wellen in der grossen Flutbewegung bilden bis eine hohe Welle gerade aufgerichtet steht, als ob sie eben zögere, sind all die farbigen mit verwirrender Ausführlichkeit wiedergegebenen Facetten, all die Reflexe der Luft, der Unterströmungen, des sandigen Bodens unter der hohen flaschengrünen Welle anzusehen gleich einem Fest von Farbe und Bewegung, welches durch das kräftige Gelb

J. TH. TOOROP.

ELSCHEN.

der Öljacke des Fischers und durch den Rhythmus der Linien zusammengehalten zu einem enormen Mosaikgemälde wird. Diese Arbeit obwohl nicht pointilliert, neigte schon mehr dem Dekorativen zu. Die Naturwahrheit der fast als Ornament gezeichneten Wasserspiegelchen wird durch sehr empfindliche photographische Aufnahmen bestätigt.

Das dritte Werk war „Melancholie", ein stimmungsvoller Moment dessen Trägerin eine Katwijker Frauengestalt ist, die an dem Türpfosten ihres Häuschens lehnt. Der zarte Oberkörper mit den mageren Armen erscheint mittelalterlich klein neben dem endlosen Hüftenumfang, aus dem bleichen Oval des Gesichtes blicken ein Paar schwermütige Augen in die Dämmerung hinaus, um sie her ein Gärtchen mit Sonnenblumen, die in der Dämmerung, in welcher das tiefe Blau der Schürze eigentlich die tonangebende Farbe ist, fremdartig hervorleuchten. Durch die vornehme Auffassung und die hinreissende Stimmung ist diese „Melancholie" neben seinen „Orgeltönen" wohl Toorop's bedeutendstes Werk dieser Art. Später hat er viel verwickeltere Gedanken formuliert, Gefühl-Gedanken, welche mehr die metaphysische Seite des Lebens berühren, aber in keinem andern Werk hat er Stimmung und Plastik zu einem so vollkommenen Ganzen durchgeführt.

Die langsame Reconvalescenz nach einer schweren Krankheit, diese Zeit des passiven Denkens und Rückschauens, brachte ihm die Probleme des Lebens und Todes nahe und führte ihn in die Gebiete des Unbewussten und zurück zu den Mährchen und Sagen der Kinderjahre, die er nun mit seinen Lebenserfahrungen in Verbindung brachte.

Richard Muther hat, nachdem er erst die wunder-

J. TH. TOOROP.

DIE FLUT.

lichen Eindrücke wiedergegeben hat, welche Toorop's Werke auf das Wiener Publikum gemacht haben, prophezeit, dass man ihn einst den Giotto seiner Zeit nennen werde. Bei voller Bewunderung für Toorop's grosse Talente möchten wir lieber sagen, dass Giotto, der Schafhirte, der seine ersten Visionen des Lebens mit Holzkohle auf einen Schafstall bannte, in der Malerei die hierarchischen Formen der Byzantiner auf den lebenden Menschen übertrug, während Toorop die Natur versinnbildlicht und seine Menschen zu Trägern von Ideen macht.

Was er noch früher als unsre Litteratur zum Ausdruck brachte — und dies wird Muther zu seinem Vergleich veranlasst haben — ist der gläubige Zweifel unsrer Zeit, das aus dem Materialismus hervorgegangene Verlangen nach dem Unendlichen; das Verblassen des kirchlichen Glaubens, das Greifen nach anderen Dogmen gegenüber dem sich täglich dreister hervordrängenden Zeitgeist.

Dieser Zug seines Wesens hat ihn beim modernen Publikum im guten Sinne populär gemacht, die Maler bewundern in ihm den Zeichner und vor allem den Portraitisten. Der Hang zur Mystik, der in dem rohen Thatenleben des Mittelalters eine goldene Blume war, musste in unsrer materialistischen Zeit notwendig barock sein. Und doch wird der denkende Mensch, der die Realität des aus dem Leben hervorgehenden Todes gesehen und überdacht hat, schwerlich sich verletzt fühlen können, wenn Toorop den Menschen auf einem Boden von Totenköpfen und Gerippen oder in dem „Garten der Schmerzen" zwischen Grabkammern, deren Türen aus den Angeln gerückt sind, darstellt. Ebenso wenig ist vom Standpunkt des Symbolikers aus etwas gegen die Attribute der „drei Bräute" einzuwenden,

wo z.B. der Klang durch Fäden in Linienbewegung ausgedrückt ist. Man kann so behaupten, dass sein Wollen die Grenzen der Plastik überschreitet, man kann Lessing citieren — aber was thut das, wenn es eine wirklich empfundene Lebensauffassung reflektiert?

Die von ihm behandelten Motive sind nicht neu, nur hat er ihnen eine andere Form gegeben. Israëls und Ary Scheffer haben metaphysische Neigungen, auch in unsrem Jahrhundert stellt der ruhige Bourdet den Streit zwischen Gut und Böse durch einen Engel und einen Teufel dar, zwischen denen eine junge Frau steht; ja die bildliche Darstellung des Guten und Bösen ist bereits in der Gothik und noch früher zu finden. Was Toorop auszeichnet ist die fühlbare Kraft seines Zeichnens, eine seltene Gabe, die ihn befähigt das beinahe Unbewusste noch wiederzugeben und festzuhalten. Zart und fein äussert sie sich in seinen Kinderportraits, kräftig und nervös in der Symbolik, kräftig allein da wo er Realist ist. Auch besitzt er eine grosse Kenntnis des Altertums, alter Symbole und Kunstwerke, die aus dem Instinkt, aus der Furcht früherer naiver Völker, die dem Uranfang der Menschheit näher standen, hervorgegangen sind. In Museen, auf Reisen, durch Reproduktionen stürmen diese Beweise der verschiedenen Entwicklung der Völker auf den denkenden Menschen ein und verwirren durch die Mannigfaltigkeit der Symbole, welche die Einbildungskraft erregen und eine Seite des Lebens zur Anschauung bringen, die wir im Strom des täglichen Lebens und unter dem Schein der Gewohnheit nicht erkennen. Derartige Probleme hat er in der „Sphinx" aufgestellt; wir sehen in der Ferne als Auflösung des Rätsels eine Kathedrale und Buddha, während am Rande des Bildes weiche Kinderfigürchen in ihrer

blumenhaften Unberührtheit die Herrlichkeit des Kindes versinnbildlichen und damit den Glauben als Antwort auf alle Fragen zeigen. Denselben Glauben, der Toorop zu der seraphischen Zeichnung „Panis Angelicus" trieb, welche zugleich eine Äusserung seines feinen musikalischen Gefühls ist. In der letzten Zeit kommt zu der Wiederspiegelung des doppelten Ich's noch die Wiederspiegelung des sozialen Lebens mit seinen Kämpfen, an denen Toorop übrigens von Anfang an teilgenommen hat.

Toorop begann seine Laufbahn als Maler. Zu seinen ersten Werken gehören ein nach belgischer Manier gemaltes wunderbares Bild „Frau in Weiss", und das mit reicher Palette weich gemalte Portrait eines kranken Knaben mit einem Velasquez-artigen Blau im Schatten und der Morbidezza seiner Königsbildnisse. Wäre er auf diesem Wege weiter gegangen so würde er auch als Maler die hohe Stellung einnehmen, die ihm als Zeichner zukommt.

Wie ein Meteor fiel im Jahre 1892 in das von uns geschilderte Milieu der niederländischen Kunst die Ausstellung der Werke Vincents van Gogh. So verschieden man auch über ihn urteilen mag, ob man seinen Charakter, sein Wollen höher stellen will als seine Kunst, welchen Einfluss man ihm auch zuschreiben mag, das ist gewiss, in Vincent äussert sich die letzte sensationelle Bewegung der niederländischen Malerei des neunzehnten Jahrhunderts.

Wenn man Vincents Lebenslauf verfolgt, erscheint er als ein Suchender, dem es trotz alles Schwärmens und Ringens doch an der Kraft fehlte das Gewollte durchzusetzen, bis es ihm endlich zehn Jahre vor seinem Tode gelang seine Lebensanschauung in seiner Kunst auszudrücken.

V. VAN GOGH.

DIE KARTOFFELESSER.

Und in diesen wenigen Jahren verbrauchte er seine ganze Lebensenergie.

Ein Meteor! Denn wenn auch Toorop und die Vingtisten ihm gewissermassen ein Milieu liefern, wenn sich auch Fäden von Mauve, Millet, Monet zu ihm aufdecken lassen, in seiner Künstlerschaft steht er doch isoliert da.

Was er wollte war das Leben aus dem Latenten herausgreifen, die grossen Kräfte der Erde unter der Einwirkung des Lichtes zeigen, so dass man den niemals stillstehenden Gang des Lebens fühlt; er wollte das ganze Werden der Erde, die unter dem Wachstum ihrer Früchte ächzt, festhalten, die Bäume, knorrig und gewunden, zeigen in ihrem Kampf gegen den Wind, das sengende Sonnenlicht, den brennenden Durst der Erde, den nächtlichen Sternenhimmel, an dem die Sterne nicht wie bei Millet still und weiss glänzen, sondern zu Sonnen geworden sind; ebenso wollte er die linden Frühlingstage wiedergeben, die Äpfel- und Mandelbäume in ihrer Blüte, die goldenen Kornfelder unter dem blauen Himmel, die Sonnenblumen, die auf einem stumpfgelben Hintergrund gleich Sonnen schimmern; er wollte das Grosse erfassen, die Dinge sehen in ihrem Lebensdrang.

Seine Arbeiten sind weniger ein gläubiges Hinnehmen als der Kampf, der Mann gegen Mann geführt wird; seine Farben sind nicht mit Überlegung gewählt sondern von dem Streben eingegeben das Licht festzuhalten, die Farbe im Licht zu steigern, ohne das Mediativ von Braun und ungetrübt durch Bitum. Es drängte ihn die empfangenen Eindrücke sofort auf die Leinwand zuwerfen; er schrieb: „faire et refaire un sujet sur la même toile ou sur plusieurs toiles revient en somme au même sérieux". Das wohlüberlegte Mischen der

V. VAN GOGH.

BRÜCKE IN ARLES.

Farbe auf der Palette schien ihm ein zu langer Weg, im vollen Schaffensdrang warf er die ungemischte Farbe in Kommas, Strichelchen, Tüpfchen, manchmal direkt aus der Tube auf die Leinwand.

Dieselbe Mischung von bewusstem und unbewusstem Können hat er auch beim Zeichnen. Wohl hat es öfters den Anschein als ob er nicht zeichnen könne — so unbeholfen kann eine Hand sein, so sonderbar kann ein Auge im Gesicht stehen — aber in allem ist die Kraft, die aus einem grossen Wollen hervorgeht, und die uns die Menschen erschreckend ergreifend zeigt, mit verglasten Augen und dem rohen Schnitt des Mundes.

Denn Vincent war als Mensch von dem Leben, das ihn von allen Seiten anstarrte, ergriffen. Er war ein Schwärmer, ein Reformator, ein Prophet, der predigend die Strassen Londons durchzog; ein Idealist, der in die Bergwerke der Borinage ging, um den Arbeitern das Evangelium zu bringen.

Und trotz der vielen Glücksmomente, die ihm seine Kunst schenkte, trotzdem sein kurzes Leben als Maler ein beinahe ununterbrochener Zustand der Begeisterung gewesen ist, trotz seiner mehr ländlichen holländischen Zeit, erinnert er doch an den Maler auf der japanischen Karikatur, der von seinem Werk erschlagen am Boden liegt. Seine visionären Zeichnungen und Landschaften strahlend in Licht und Farben von durchsichtigem Grün, Schwefelgelb und unruhigem Violett mit einem glühend heissen Himmel gleichen den nächtlichen Spukgebilden eines Menschen, der an der Grösse seines eignen Strebens zu Grunde geht. Man darf jedoch annehmen, dass in Vincent bei weniger Kampf und etwas Anerkennung sich bei längerem Leben die straff gespannte Aktion in ein passiveres Auffassen der Herrlichkeit der Erde auf-

gelöst haben würde, und dieser zweite Prometheus, der das brennende Sonnenlicht auf die Leinwand herunterholen wollte hätte ein ebenso grosser Maler werden können als er ein grosser Künstler gewesen ist. Denn wahrlich, das reine Empfinden eines Mauve neben dem Titanischen eines Rubens ist nicht nur seinen technisch so vollkommenen Federzeichnungen eigen, sondern findet sich auch in seinen späteren Gemälden, die nichts von der rasenden Jagd sich ganz auszudrücken an sich haben, sondern würdig und breit im Vortrag die reifen Farben des Kornfeldes unter einem perlmutterweissen Himmel zu einer Tonalität von Gold und Bronze durchgeführt haben.

Im Jahre 1853 in Groot-Zundert in Noord-Brabant geboren, als der Sohn eines Predigers, wurde Vincent van Gogh für den Kunsthandel bestimmt, ein Beruf, in dem sein Onkel Vincent und später sein Bruder Theodor von so bedeutendem Einfluss auf die niederländische Künstlerschaft waren.

Nachdem er im Haag, in London und in Paris im Hause Goupil gearbeitet hat, befriedigt ihn dies nicht mehr und er giebt im Jahre 1876 seine Stelle auf um als Lehrer nach England zu gehen, kehrt aber bald nach Holland zurück, nimmt eine Stelle in einer Buchhandlung in Dordrecht an und geht dann nach Amsterdam um sich für das Studium der Theologie vorzubereiten. Auch dieser Weg ist ihm zu lang, er verlässt die Universität, begiebt sich nach Brüssel und von dort nach der Borinage, um Evangelist unter den Bergwerkarbeitern zu werden. Diese Umgebung hat wohl mehr als alles andere auf ihn gewirkt; wenigstens fängt er hier an zu zeichnen und geht nun plötzlich nach Brüssel, wo er sich mit grossem Eifer auf's Zeichnen verlegt.

Aber auch hier bleibt er nicht lange, im Jahre 1881 kehrt er in das elterliche Haus nach Etten zurück und am Ende des Jahres begiebt er sich nach dem Haag, wo er sich hie und da bei Mauve Rat holt. Hier arbeitet er bis zum Sommer 1883 und sucht nach einem kurzen Aufenthalt in Drenthe das Haus seiner Eltern, die inzwischen nach Nuenen gezogen waren, wieder auf. Dort arbeitet er, bis er im Jahre 1885 nach Antwerpen geht, wo er sich einige Monate an der Akademie aufhält, zieht im Frühling 1886 nach Paris, stark beeinflusst durch die Richtung von Monet, Pissarro und Gauguin, auf die er selbst wiederum Einfluss ausübt; begiebt sich nach dem Süden, nach Arles, später nach San Rémy und zuletzt nach Anvers sur Vise, wo er im Sommer 1890 stirbt.

Ungefähr ein halbes Jahr nach seinem Tode starb sein Bruder Theodor und dessen Wittwe brachte das ganze Werk Vincent's nach Holland. Im Winter des Jahres 1892 wurde durch Theodors Wittwe angeregt die genannte Ausstellung seiner Werke in dem grossen Saal des Amsterdamer Panorama's gehalten. Der Maler Roland Holst schrieb eine kurze Vorrede zum Katologe: „Diese Ausstellung ist für die wenigen unter den Menschen bestimmt, die glauben, dass dasjenige was direkt zu begreifen ist nicht gerade immer das allerhöchste ist; ebenso für die, welche Vincent's Werk bewundern, wie für die, welche bereits an sein hohes Streben glaubten, aber noch nicht von seinem glänzenden Erreichen überzeugt waren."

Doch sowohl bei dieser Ausstellung als bei mehreren folgenden konnte von einem allgemeinen Erfolg nicht die Rede sein, wenn auch die Presse zum grössten Teil sehr günstig gestimmt war. Man bewunderte einzelnes, lachte

V. VAN GOGH.

DIE CYPRESSEN.

über anderes; aber man sah nicht, dass seiner neuen Formel eine Wahrheit innewohnte, welche, wie die meisten Wahrheiten erst verstanden werden sollte, als sich die Augen der Beschauer an das mittelmässige Werk schwächerer Nachfolger gewöhnt hatten. Die grosse Zurückhaltung der älteren Haager Meister ihm gegenüber darf niemand Wunder nehmen, es war die Kraft der Überzeugung, die sich selbst treu bleibt.

Aus Reaktion gegen diese Stimmungen wurde durch die Initiative einiger Jüngeren besonders durch den unternehmenden Theofile de Bock im Jahre 1891 der „Haagsche Kunstkring" errichtet, der einen Mittelpunkt bildete, in dem alle unabhängigen jungen Künstler ein gleichgestimmtes Milieu finden konnten.

Hier wurden Toorop und Vincent als Meister verehrt, und mehr oder weniger direkt sah man ihren Einfluss auf die Jüngeren, zu denen zunächst Thorn Prikker gehört, der im Jahre 1869 im Haag geboren wurde. Während der kurzen Zeit, in welcher er dem Symbolismus anhing, zeigte er hier seine bedeutenden Apostelköpfe, widmete sich jedoch später der angewandten Kunst. Hier stellte Pieter Cornelis de Moor (geboren 1866 in Rotterdam) sein von Blumen umringtes Bräutchen aus, an welches man grosse Erwartungen knüpfte. Später folgte er mehr der Richtung der modernen französischen Zeichner, aber waren es nun Boulevardfiguren oder Parkscenerien, er blieb dem Symbolismus getreu, und hat uns oft in interessanter Weise gezeigt, was die Symbolisten auszudrücken trachten. Seine „Prinzessin de Lamballe" ist dafür der beste Beleg. Auch Theodoor van Hoytema (geboren 1870 in Rotterdam) gehört hierher, der gefällige Zeichner von Vögeln. Hier stellte auch der frühverstorbene Rink aus, der

M. W. VAN DER VALK.

WEIDENBAUM.

ebenso wie Toorop anfangs in der Farbenanordnung der Belgier arbeitete und in dieser Manier schöne, lichtvolle Studien und Gemälde aus Tanger mitbrachte und später die Wanddekoration für den Haager „Kunstkring" machte, die wohl besonders von seiner Kraft zeugte; aber allgemein bekannt wurde er erst durch die farbig gezeichneten Volendamer Typen. Hier lernte man Edzard Koning kennen, den feinen Illustrator, der mit seinen Nou-Nou's mit Kindern in Holland als erster bewies, dass der Stoff zu einem Wandgemälde aus dem vollen Leben gegriffen sein kann. Hier stellte auch der im Jahre 1866 geborene Rotterdamer Simon Moulijn aus, der sich als Lithograph und Zeichner von kleinen stillen Fleckchen in der Natur und abgelegenen kleinen Gehöften auszeichnet, welche er in feiner kontemplativer Stimmung vorträgt. Hier trat auch der aus Leiden gebürtige Henri Daalhoff auf, der Märchenmaler, von dem seine Bewunderer schon vorher verkündigt hatten, dass er, wenn er wolle, wohl zehn Jacob Marisse an einem Tag machen könne, ein fein empfindender aber nicht kräftiger Künstler. Zu denjenigen unter den Amsterdamer Jüngeren, welche die Linien und die Form in der Landschaft nicht um der Stimmung sondern um ihrer selbst willen suchten, und die in der damals wachsenden Bewunderung für die Primitiven nach Reinheit strebten, gehört auch der liebenswürdige Theoretiker und feingebildete Künstler Van der Valk.

Zu ihnen gehört auch Ferdinand Hart Nibbrig, im Jahre 1866 in Amsterdam geboren, ein Schüler von Allebé, der anfangs in der Art von Neuhuys malte. Als er jedoch bei Bennebroek die Tulpenfelder in der leuchtenden Schönheit ihrer Farben sah, kam er zu der Überzeugung, dass die Farbe mehr als Farbe und das

Licht mehr als ungetrübtes Licht wiedergegeben werden müsse und so kam er von selbst zu der Entdeckung, welche die grossen Franzosen, welche Toorop und Vincent bereits vor ihm gemacht hatten, dass das Licht leuchtender und Schatten und Licht farbiger werden, wenn man kleine Teilchen ungemischter Farbe neben einander setzt ohne das Mediativ von Braun und Ocker als Deckfarbe. Hart Nibbrig, dessen Verdienst vor allem in der Ehrlichkeit liegt, mit welcher er Kornfelder und Buchweizenfelder in glühendem Sonnenbrand wiedergiebt, fehlt es vielleicht an Leidenschaft um solch ein systematisches Verfahren zum Träger seines Gefühls zu machen. Daher kommt es, dass sein Werk, so geschickt und konsequent er auch seine einmal erworbene Auffassung durchführt, doch den Beschauer kalt lässt. Doch ist er, besonders in Amsterdam, sehr angesehen. Auch hat er eine farbige Lithographie gemacht, welche wenn sie auch weniger Feinfühligkeit für die Farbe zeigt als die von Nelly Bodenheim, ein respektables Stück Arbeit auf einem Gebiet ist, auf dem wir so gut wie nichts besitzen. Harmonischer ist Derk Wiggers (geboren 1866 in Amersfort), der vor allem die Reinheit der Formen in der Natur sucht und in seinem Streben, sein Werk so viel wie möglich abzurunden, nicht eher ruht bis die Materie gänzlich verarbeitet ist. Durch sein vornehmes Linienschema, einzelne Übertreibungen abgerechnet, ist es ihm mehrmals gelungen seraphische Naturmomente wiederzugeben, wie in der kleinen Kirche zu Heëlsum, im Schloss von Bentheim und noch mehr in den panoramaartigen Zeichnungen, auf welchen ein in kühlen Farben gehaltener Himmel sich in der Dämmerung unbewegt hinter der hügeligen Landschaft erhebt.

Wir nennen ferner Lion Cachet und Nieuwenhuis,

die beide nicht eigentlich in den Rahmen dieses Buches gehören; auch Gerrit Willem Dijsselhoff (geboren 1866 in Zwollerkarspel), welcher der erste war, der im ostindischen Batikken sehr Schönes erreichte. Er ist wohl der einzige, der dekorative Zeichnungen in Wasserfarben gemacht hat, die nichts Zwitterhaftes haben, weil er in einem sonoren Blau — der Farbe welche die Sarongs der Vorstenlanden auf der Insel Java zeigen — auf feingelbem Grund allerlei kleine Tiere, meisterhaft gezeichnete Stichlinge, Seekrebse in ihren phantastischen Formen dekorativ zum Ornament ausarbeitete. Auch die farbigen Seeanemonen wusste er zu einem zwar flachen aber doch ganz und gar in sich selbst abgeschlossenen und abgerundeten Ganzen zu machen.

In den allerletzten Jahren fühlen sich unsre jungen Maler wieder von Paris angezogen und zwar hauptsächlich von Steinlen, dem grossen Zeichner; doch diese allerneuesten gehören nicht mehr dem neunzehnten Jahrhundert an.

RÜCKBLICK.

Wenn man auf dieses Jahrhundert niederländischer Malerei zurückblickt, wenn man die verschiedenen Strömungen, sowohl die von aussen eingedrungenen als die aus den Volkseigenschaften hervorgegangenen verfolgt hat, so erhebt sich von selbst die Frage, ob unsre heutige Kunst, speziell die Blüteperiode der Haager Schule, ebenso kräftig gewesen ist als die des siebzehnten Jahrhunderts, ob sie den Kreis, den das siebzehnte Jahrhundert gezogen, erweitert oder ob sie seinen Umfang nicht erreicht hat.

Man könnte antworten, dass durch die letzte Blüteperiode eine andere Strömung hindurch gegangen ist, dieselbe Strömung welche zu der ländlichen Noblesse eines Millet führte, man könnte auch antworten, dass das so ausserordentlich entwickelte musikalische Leben dieses Jahrhunderts, in dem die Symphonie alles und alle beherrscht, durch seine grosse Gefühlsfähigkeit auch einer an sich materiellen Kunst zu weiterer Ausdehnung verholfen hat; man könnte hinzufügen dass die altholländische Landschaft selten so reich instrumentiert war wie eine Landschaft von Jacob oder Willem Maris, dass das Leben der Bauern niemals so rein und wahr wiedergegeben wurde als von Mauve, und dass Mesdag der See Momente abgewonnen hat, welche bis dahin unbekannt waren.

Hat aber auch Israëls in seinen Fischern mehr zum Ausdruck gebracht als Rembrandt in seinen Bettlern? Ist Jacob Maris in der Sattheit seiner Farben in der Lichtausstrahlung seiner glanzvollen Himmel weiter gekommen als der Delfter Vermeer? Und wenn die smaragdenen Weidenränder von Willem Maris, seine Kühe, die das Licht aufsaugen, in der Zeit Rembrandts nicht ihresgleichen finden, hat er aber die strahlenden Sonnenatmosphären eines Cuyp erreicht? Ist Mauve in seiner scharfen aber einfachen Beobachtungsgabe weiter gekommen in der Natürlichkeit seiner Wahrnehmung als ein Isaac van Ostade? Und hat Mesdag die See besser verstanden als Ruysdael?

Rembrandt, das ist gewiss, steht bis jetzt noch unerreicht da; wenn auch Bosboom in dem schönen Aufbau seiner Zeichnungen kräftig dem breiten Linienbau des Meisters nachstrebte, wenn auch Jozef Israëls in seinen einfachsten Werken an Rembrandts Empfindungsweise streift und Jacob Maris durch die unbeugsame Kraft seiner Farbensymphonien und Willem mit seinem goldenen Licht an ihn erinnert, wenn auch Matthijs mit der unergründlichen Selbstvertiefung der einzige ist, der das geheimnisvolle Irrlicht, dass gelbe Kind auf der Nachtwache, das orientalische Prinzesschen, das sich in unsre Kunst verirrt zu haben schien, zu seinem Eigentum machte, und ihr für immer einen Platz in unsrer Malkunst angewiesen hat: alle diese Künstler, jeder in seiner Art Meister, sind doch nur Segmente des grossen Zirkels, welcher Rembrandt heisst.

Aber kann man auch erwarten, dass ein Land als Summe der Kraftanstrengung eines ganzen Volkes zum zweitenmal einen Shakespeare, einen Beethoven oder einen Rembrandt hervorbringt? Es kann kein Zufall

sein, dass das siebzehnte Jahrhundert, welches in Bezug auf unser Staatsleben einen Höhepunkt bezeichnet, einen Rembrandt, einen Spinoza und einen Vondel gezeitigt hat.

Die moderne Kunst ist der Niederschlag unsrer eignen Zeit; wenn auch noch so abgeklärt spiegelt sie ihre Nervosität wieder und spornt den Maler an in Farben und Linien dieselben Gefühle, dieselbe Erregung hervorzurufen, wie sie der musikalische Rhythmus der symphonischen Musik dem fein empfindenden Menschen giebt.

Man hat den Meistern der Haager Schule vorgeworfen, dass sie ihre Ohren verschlossen gegen das was die Gemüter der Menschen ihrer Zeit bewegte, dass sich unter ihnen nicht, wie in Frankreich, ein Daumier befand, welcher die Schwächen der Menschen zeigte und besonders diejenigen, welche sich unter der Maske der Würde verbargen, blosstellte; man hat dieser Schule vorgeworfen, dass sie Jahr für Jahr dieselben Stoffe in derselben ruhigen Gemütsstimmung gab. Aber wo findet man im siebzehnten Jahrhundert, unsrer höchsten Glanzzeit, in den Werken der grossen Meister eine Wiederspiegelung der geschichtlichen Ereignisse, die denn doch noch bei weitem bedeutender waren als unsre heutigen politischen Spiegelfechtereien? Und wenn man einzelne findet, sind sie dann nicht eher die Apotheose des Geschehenen und aus der Glut der Leidenschaften hervorgegangen?

Die Kunst der Haager Meister ist keine Kunst für das Volk, und nur selten rührt sie das gebildetere Publikum wie es seiner Zeit die Krusemans und Ary Scheffer gethan haben. Es ist „l'art pour l'art", eine Kunst absoluter Maler, die in der eigenen Umgebung Verwandtes fanden zu ihrer eignen Stimmung, zu

ihrem innersten Empfinden. „Es giebt keine Kunst für alle, die Kunst ist nur für Einzelne" sagt Böcklin und auf anderen Wegen kommen Goethe, Henri Beyle, und Edgar Poe zu derselben Behauptung.

Und wenn wir nun die erste Frage noch einmal aufwerfen, glauben wir sagen zu dürfen, dass Johannes Bosboom, Jozef Israëls, dass Jacob, Willem und Matthijs Maris, dass auch Anton Mauve in der Sprache ihrer Zeit glanzvoll das ausgesprochen haben was in geschlossenerern Zeiten Rembrandt, de Hooche, Vermeer und Ruysdael der Welt verkündet haben: die Grösse, die Ruhe und den Farbenreichtum ihres Landes und ihres Volkes.

VERZEICHNIS DER MALER.

ERRATA.

S. 92 Otto de Beer *lies* Otto de Boer. — S. 142 u. Kiens *lies* Kiers. — S. 158 Das war sein Fehler *lies* Das war seine Stärke. — S. 196 Craayvanger *lies* Craeyvanger. — S. 320 Oyens geb. 1830 *lies* 1842. — S. 370 Poggenbeek gest. 1902 *lies* 1903. — S. 376 z. 11 u. ein abgeklärter Maler *lies* ein geschickter Maler.